1877 (2)

UNIVERSITY COLLEGE
WINCHESTER

Martial Rose Library
Tel: 01962 827306

WITHDRAWN FROM
THE LIBRARY
UNIVERSITY OF
WINCHESTER

To be returned on or before the day marked above, subject to recall.

KA 0323160 7

DRAMATURGIE ALS WISSENSCHAFT

VON

DR. HUGO DINGER
PRIVATDOZENTEN AN DER UNIVERSITÄT JENA

ERSTER BAND

DIE DRAMATURGIE ALS THEORETISCHE WISSENSCHAFT

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1904

UNIVERSITY OF MANCHESTER
792
DIN
03231607

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Herrn Hofrat Richard

dem Leiter des Meininger Hoftheaters

Der Wunsch, Ihnen diese Schrift zu widmen, entstammt dem Gefühle unauslöschlichen Dankes.

Durch Ihre wohlwollende Fürsprache gewährte mir die Huld Sr. Hoheit des Herzogs GEORG die Gunst, als Dramaturg des Meininger Hoftheaters durch mannigfache Studien Erfahrungen zu gewinnen, die für mich zum Schatze wertvollster Lehren wurden.

Noch immer bewahrt die Bühne, deren Tradition Sie als ein kostbares Erbe hüten, jene künstlerischen Prinzipien, die sie einst von ihrem Fürsten und Meister empfing und durch die sie eine ruhmreiche bedeutsame Wendung in der Entwickelung der deutschen Bühnenkunst erwirkte. Auch in der Stille seiner jetzigen lokalen Beschränkung hält das Meininger Schauspiel noch an ihnen fest, unter jenen eigenartigen und glücklichen Umständen, die es in den Stand setzen, frei, ohne wesentliche Rücksicht auf äußere Faktoren, seine Arbeit einzig und allein rein künstlerischen Zielen zu widmen.

Ich weiß nicht, inwieweit Sie den auf den nachfolgenden Seiten entwickelten Ansichten beistimmen werden. So gern ich mich Ihren Schüler nennen möchte, so fern liegt es mir doch, mit der Zueignung dieser Schrift etwas anderes bekunden zu wollen als den Ausdruck meiner dankbaren Gesinnung.

Von Jugend auf in wissenschaftlichen und künstlerischen Studien die dramatische Kunst bevorzugend und an RICHARD WAGNER und dem Bayreuther Werke mich heranbildend, empfand ich bald den Abstand zwischen den Forderungen einer höheren Bühnenkunst und dem Getriebe des durchschnittlichen Theaterwesens, fühlte ich aber auch die Kluft, die zwischen der künstlerischen Praxis überhaupt und der abstrakten theoretischen Reflexion obwaltet, auf welche seither die wissenschaftliche Behandlung dieser Kunst fast ausschließlich angewiesen ist, hier die einseitige Betrachtung und Bewertung von grünen und grauen Tischen aus, die Ansichten der Schreibstube und des Katheders, dort die verschlossenen Pforten der Theaterwelt, die sich vor jedem, der nicht berufsmäßig zu ihr gehört, ängstlich absperren. Dem redlich Strebenden, der die Scylla bloßen theoretischen Gedankengespinnstes ebenso vermeiden will, wie die Charybdis einer prinzipienlosen, mitunter bis zur Handwerkerei herabsinkenden Praxis, muß der Wunsch, zwischen beiden Lagern eine Brücke zu fruchtbarer gegenseitiger Anregung zu schlagen, geradezu zur inneren Pflicht werden.

Es ist nicht zu verwundern, wenn schließlich zwischen „Fachleuten“ und „Laien“ die Gardine wie zwischen zwei Welten für sich scheidet und die Entfremdung sich bis zur gegenseitigen Geringschätzung steigert, wenn zuletzt der strebsame, gebildete Künstler wie das gebildete Publikum samt dem Ästhetiker auf die klar erkannten und berechtigten Forderungen der Weiterentwickelung der Kunst resignierend verzichten: „Da doch an den bestehenden Verhältnissen nichts zu ändern sei.“

Ich danke es Ihnen, daß mir eine künstlerische Praxis erschlossen wurde, aus der ich lernen konnte, daß ernste und hohe Ziele auch in dieser Kunst erreichbar sind, zur Wirklichkeit und Tat werden können, wenn das Postulat sich mit einer methodisch angewandten praktischen Erfahrung zielbewußt verbindet. Und darum weiß ich auch nur zu gut, daß, wenn ich auf der in dieser Schrift gewonnenen Grundlage künftighin weiterbauen will, ich für den Ausbau einer systematischen Erörterung der dramatischen Kunst Ihnen ebenso erkenntlich sein muß wie für das, was ich jetzt, als einen geringen Abschlag, Ihnen ehrerbietigst widme und überreiche.

HUGO DINGER.

VORWORT

Mit dieser Schrift beabsichtige ich im Grunde nichts weiter als eine Anregung; von dieser Absicht aus möge sie beurteilt werden, damit man billigerweise auch den rechten Maßstab anlege.

Nicht eine ausführliche und abgerundete Ästhetik der dramatischen Kunst soll hier gegeben sein, vielmehr sollen ganz allein erst einige persönliche Ansichten über die Möglichkeit einer Wissenschaft vom Drama zur Erörterung gestellt werden. die in dem Wunsche gipfeln, der Dramaturgie als einer selbständigen wissenschaftlichen Disziplin den Platz bereiten zu helfen. —

Nun ist es auch mir gewiß nicht unbekannt, daß es eine Ästhetik der dramatischen Kunst, also deren wissenschaftliche Behandlung, bereits seit langer Zeit in reichlicher Fülle gab und gibt; wer will, kann ihre Anfänge noch vor die Zeit setzen, da ARISTOTELES die Poetik schrieb und den Beginn eines Aufschwunges da finden, wo das Werk des Stagiriten in der neueren Geistesgeschichte von allen Kulturvölkern des Abendlandes zum Ausgangspunkte theoretischer Erörterungen über das Theater genommen wurde. Imgleichen weiß ich, daß seit LESSING bis in die Neuzeit „Dramaturgien" ständige Erscheinungen auf dem Büchermarkte sind. Und zuletzt konnte mir auch nicht fremd bleiben, daß, freilich nur sporadisch, im Vorlesungsverzeichnisse der Universi-

täten hierher gehörige Kollegien zu finden sind, ja selbst die direkte Bezeichnung „Dramaturgie“ hat nicht gefehlt.[1]

Allein diese Arbeit wird sich doch wohl vor dem Einwande, offene Türen einzurennen, behaupten können. Ich möchte unter „Dramaturgie“ einen weiteren Begriffsinhalt fassen, als man von LESSING bis BULTHAUPT in herkömmlicher Weise darunter verstand, weder allein — und das ist zuletzt am häufigsten — die ganz speziell literarhistorisch-kritische Besprechung von Theaterstücken, noch allein eine, mit mehr oder weniger Geschichte verbrämte, normative Ästhetik der dramatischen Kunst, gleichviel ob dieselbe als System von Regeln induktiv aus den Werken hervorragender Dramatiker alter oder neuer Zeit abgeleitet oder als Konsequenz der „allgemeinen“ Theorie eines spekulativen Systems sich in dem speziellen Stoffgebiete dieser Kunst geltend macht.

Ich möchte unter „Dramaturgie“ die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst verstehen, in theoretischer wie auch in praktischer Absicht; die Bedingungen, die Ziele und Aufgaben einer also gedachten wissenschaftlichen Disziplin zu erörtern, ist hier das Thema. So viel ich aber weiß, ist es in diesem Sinne bisher noch nicht aufgestellt und behandelt worden.

Es sind daher nur Prolegomena zu einer Wissenschaft von der dramatischen Kunst, was ich hier geben will; und, wie es in der Natur der Sache liegt, darf und kann das Ganze als nichts anderes gelten, als ein sogenannter „Versuch“.

Aber wenn ich es vorzog, statt einer systematischen Behandlung des Gegenstandes selbst zuerst die wohl schwierigere und gewiss undankbarere Arbeit solcher Prolegomena zu unternehmen, so geschah es eben darum, weil ich fühlte, daß hier erst Vorfragen gestellt werden mußten, Fragen, die sich auf das Fundament des Baues beziehen. Und somit traf das Thema auf das aller wissenschaftlichen Prolegomena überhaupt auf: Auf die Erörterung ihrer allgemeinen Bedingungen, des Charakters der Wissenschaft, ihrer

[1] Während meiner Studienzeit in Berlin kündigte z. B. im Wintersemester 1886/87 Professor WERDER eine Vorlesung über dramatische Kunst an. In jüngster Zeit (Sommersemester 1900) finde ich in München eine vierstündige „Dramaturgik“ angezeigt von OEHMICHEN, dessen Vorlesungen über „Antikes Drama und Bühnenwesen“ mir in dankbarer Erinnerung geblieben sind. In Leipzig liest VOLKELT über „Ästhetik des Dramas“ und über das neueste Drama lesen LITZMANN in Bonn, RIEHL in Halle und andere.

Aufgaben, Methoden und ihrer Ziele. Daß ich bei Besprechung der letzteren nicht nur in den Verdacht, sondern direkt auch in das Gebiet von „Zukunftsmusik“ geraten würde, dessen mußte ich mir schon selbst bewußt werden. Ich fühle die Bedenken nur zu gut, die man gegen den Wert bloßer wissenschaftlicher Postulate und Programme hegen muß. Die Tat entscheidet, wie überall, so auch im Gebiete jeglicher Wissenschaft. Und sie geht ihren eigenen Weg, der oft ganz anders führt, als der, den die Phantasie einer voraus konstruierenden Phylogenie vorschreiben will. Und schon darum kann ich mein Buch nur in den bescheidenen Grenzen eines „Versuches“ sehen.

Aber wenn das Wort von „akademischen Erörterungen“ bekanntlich einen etwas fatalen Beigeschmack haben kann, so möge man auch andererseits das Gute, was in seiner Bedeutung liegen kann, mit in Anrechnung bringen. Auch ein bloßes Desiderat kann innerhalb gewisser Grenzen seinen Nutzen haben. Mag schließlich in der Wirklichkeit sich manches anders gestalten, immerhin kann es doch von Vorteil sein, ein Ziel aufzustellen und darauf hinzuweisen.

In dieser Absicht möge das Buch aufgenommen werden; es sollte vor allem auf Probleme hinweisen, und ich werde zufrieden sein, wenn diese unter unparteiischer Prüfung einer weiteren Diskussion gewürdigt werden.

* * *

Schon während meines Meininger Aufenthaltes habe ich die Grundgedanken dieser Schrift in einer knappen Abhandlung niedergeschrieben. Daß ich das Manuskript schließlich vom Drucke zurückbehielt und einer mehrfachen Überarbeitung unterzog, hat seine besonderen Gründe gehabt. Ich glaubte der Sache mehr zu dienen, wenn ich einzelnen Thesen eine strengere Begründung widmen und bei Erörterung der Fundamente an den wichtigsten Punkten auch zugleich mehr in die Tiefe gehen würde. Somit sind zum bloßen Thema auch Präludien und Variationen mit hinzugekommen, habe ich mich ausführlicher über das Problem des Normativen in der Ästhetik ausgesprochen und die Erörterung der Disziplin von dem weiteren Standpunkte einer allgemeinen Wissenschaftslehre aus unternommen. Ferner konnte ich alsdann auch einige, in das Gebiet hineinragende Fragen der allgemeinen und

der speziellen Ästhetik nicht umgehen, insonderheit das Problem der Stellung der dramatischen Kunst im System der Künste. Während dies im zweiten Bande in dem, wie ich glaube, für den Zweck dieses Buches hinreichendem Umfange geschehen ist, so kann das Kapitel „Grundtatsachen der Ästhetik", wie es ja in der Natur der Sache liegt, keinen Anspruch auf eine auch nur annähernd vollständige Besprechung aller der dazu gehörigen Fragen erheben. Ich mußte hier aus dem viel umfänglicheren Stoffe nur das auswählen, was für mein spezielles Thema selbst in Frage kam. Dem wohlwollenden Leser, der angesichts der hier bemerkbaren Lücken eine umfassendere Auseinandersetzung wünscht, muß ich damit auf das Erscheinen meiner „Allgemeinen Ästhetik" verweisen, aus der ich jene summarischen Andeutungen entnommen habe, die ich aber dieser Schrift noch nicht voranschicken konnte, weil ich meine, daß heutzutage in einer „Ästhetik" ein Stück Lebenswerk geborgen sein will, da ihr wissenschaftlicher Stoff nicht mehr mit den Spinnfäden deduktiver Spekulation, sondern als eigener Bau induktiver Forschung behandelt sein will, unter Berücksichtigung zahlreicher Hilfswissenschaften und deren Resultaten, will man nicht abermals einen kunstphilosophischen „Tempel des Schönen", einen an überirdischem Faden hängenden Wolkenpalast, konstruieren.

Durch diese Erweiterungen, bei denen mir zum Teil meine Vorlesungen über verwandte Themata[1] zustatten kamen, ist die Schrift umfangreicher geworden, als ursprünglich bezweckt war, und daß sie zugleich schwerfälliger geworden ist, ist mir wohl bewußt. Ich hoffe aber, daß die Zutaten weder als wahllos noch als zweckwidrig erscheinen werden, vielmehr daß das Thema durch sie selbst mehr gestützt wird, als wenn durch die bloße Aufstellung von Thesen die Flut von Broschüren noch um eine vermehrt worden wäre. —

Und zum Abschlusse der Vorrede sei noch zweierlei erwähnt: Zuerst die Zitate. Gewiß liest sich ein Buch besser, wenn neben oder in dem Flusse des Textes keine Ufer- und Inselgärtchen mit fremden Blüten erscheinen. Es soll uns ansehen wie ein freies

[1] Über „Das moderne Drama in Deutschland", Sommersemester 1901, über „Dramaturgie" im Wintersemester 1901/1902, und „Grundprobleme der dramatischen Kunst", Sommersemester 1902.

Menschenantlitz, und daraufgeklebte Pflästerchen sind nicht „schön". Ich habe da wohl reichlich gesündigt, aber nicht ohne Gründe. Die Erörterungen im ersten Bande brachten mannigfache Erwähnungen anderer Autoren mit sich, und es erschien mir richtiger, sie im Originale anzuführen als in Referaten. Wo ich aber im zweiten Bande das heikle Thema von unzureichender theatralischer Praxis berühren mußte, da hielt ich es für geraten, mich auf die Worte hervorragender Künstler selbst zu stützen, um sie als eine Testudo zu gebrauchen gegen Vorwürfe von „unberechtigter Kritik", „unpraktischem Idealismus" und dergleichen. Mit den Zeugen auf dem Plane will ich mich lieber dem Verdachte aussetzen, ihnen nachgesprochen, sie kompiliert zu haben — was aber durchaus nicht der Fall ist.

Zum zweiten aber möchte ich herzlich Dank sagen für so manche freundliche Unterstützung, die mir zuteil wurde, direkt und indirekt: Aus dem Corpus academicum in Jena den Herren: Geh.-Räte Prof. EUCKEN, HIRZEL und LIEBMANN, Hofrat KESSEL, Prof. AUERBACH, CAPPELLER, ROSENTHAL und SCHRADER; und ferner in Meiningen Herrn Regisseur O. OSMARR, dessen künstlerischem Wissen und Persönlichkeit ich manche Lehre danke.

Jena, im Sommersemester 1904.

INHALT

Erster Teil

Die Dramaturgie im System der Wissenschaft

Seite

Erster Abschnitt: Dramaturgie als theoretische und praktische Wissenschaft 1
Zweiter Abschnitt: Theoretische und praktische Wissenschaft im System der Wissenschaft 8
Erstes Kapitel: Explikative und normative Wissenschaft im Sinne der Wissenschaftslehre 8
Zweites Kapitel: Die Stellung der Einzelwissenschaften im Systeme der Wissenschaft 13
Drittes Kapitel: Das metaphysische Problem der Wissenschaftslehre . 20
Dritter Abschnitt: Dramaturgie als Normwissenschaft 31
Erstes Kapitel: Das Problem der Normen in der dramatischen Kunst 31
Zweites Kapitel: Die Grundtatsachen des Ästhetischen 45
Drittes Kapitel: Über ästhetische Gesetze 81
Vierter Abschnitt: Schlußergebnis 211

Zweiter Teil

Dramaturgie als theoretische Wissenschaft

Erstes Kapitel: Aufgaben und Ziele der theoretischen Dramaturgie in systematischer und genetischer Hinsicht 229
Zweites Kapitel: Dramaturgie als Sonderwissenschaft 237
Drittes Kapitel: Die Dramaturgie und ihre Hilfswissenschaften . . . 275
Viertes Kapitel: Die Methoden der Dramaturgie 312
Fünftes Kapitel: Die Dramaturgie als Lehrfach 320

ERSTER TEIL

DIE DRAMATURGIE IM SYSTEM DER WISSENSCHAFT

Erster Abschnitt

Dramaturgie als theoretische und praktische Wissenschaft

Die wissenschaftliche Dramaturgie soll einen doppelten Zweck erfüllen, einen theoretischen und praktischen. Die theoretische Aufgabe einer Wissenschaft geht auf die bloße wissenschaftliche Erkenntnis hinaus, die praktische aber stellt diese Erkenntnis in den Dienst des Lebens, bringt sie zur Anwendung auf bestimmte Tätigkeiten. Für unseren Fall spezialisiert, ist die theoretische Aufgabe nichts anderes, als das Studium der dramatischen Kunst in jeglicher Hinsicht, die praktische dagegen würde, soweit dies durch Wissenschaft möglich, die Ergebnisse der theoretischen Erkenntnis auf die Ausübung und Förderung der dramatischen Kunst anzuwenden haben. Die theoretische Dramaturgie wird lediglich einen Teil der speziellen Ästhetik bilden, jedoch innerhalb dieses Rahmens eine weit verzweigte Aufgabe zu lösen haben, die für jetzt nur kurz angedeutet werden kann. Als ein Teil der Kunstwissenschaft hätte sie, analog z. B. der Musikwissenschaft, das spezielle Phänomen des Dramas in seiner Eigenart sowohl, wie im Zusammenhange mit den übrigen Künsten, ja anderen Erzeugnissen des menschlichen Geisteslebens überhaupt, zu erforschen, ihre Tatsachen, Bedingungen und eventuellen Maximen zu eruieren und die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Untersuchungen in Verbindung mit der allgemeinen wissenschaftlichen Forschung zu bringen. Als ein Zweig der gesamten Wissenschaft empfängt sie von dieser ihre Aufgabe und Zwecke und stellt sich, empfangend und gebend, mit den übrigen Disziplinen in das Verhältnis der

gegenseitigen Unterstützung und Hilfe, als eine Hilfs- und Sonderwissenschaft zugleich.

Als praktische Wissenschaft hätte sie die Aufgabe, diejenigen, die sich mit dramatischer Kunst irgendwie befassen wollen, methodisch auszubilden und zu schulen; mögen sie dieser dereinst im speziellen Berufe als ausübende Künstler, Dichter, Kritiker, Lehrer näher treten, oder mögen sie nur als Publikum zu jener begeisterten Gemeinde zählen, die der Kunst mit regem Interesse, urteilsfähig und urteilsstrebend, naht und in ihr eine reiche Erquickung sucht. Wenn im Folgenden auf diese praktische Absicht Nachdruck gelegt wird, so sei dazu gleich von Anfang an bemerkt, daß es mir allerdings sehr darauf ankommt, auch nach dieser Seite hin Vorschläge zu richten, weil gerade auch hier ein Neuland liegt, das es zu kultivieren gilt. Doch kann diese anscheinend einseitige Tendenz nur formal sein. Denn es wird ohne weitere Erörterung klar sein, daß auch der rein theoretische wissenschaftliche Betrieb doch zum mindesten dem praktischen das Gleichgewicht halten muß. Jede wissenschaftliche Praxis verlangt als Voraussetzung eine Erkenntnis, aus der sie ihre Nahrung und Triebkraft erhält. Wo der Strom versiegt, da bleiben auch die Mühlen stehen. Aber die theoretische Erkenntnis bedarf andererseits wiederum der Praxis des Lebens als notwendigen Untergrundes. Für jegliche Kunstwissenschaft ist die Kunst selber die unbedingt nötige und wichtigste Voraussetzung, als das materielle Erfahrungsgebiet, aus dem die wissenschaftliche Erkenntnis und Theorie erst die Ergebnisse ihrer Forschung zu ziehen hat. Der Fortschritt der Kunst bedeutet für ihre wissenschaftliche Bearbeitung eine Erhöhung und Erweiterung ihres Stoffgebietes, wie umgekehrt neue theoretische Postulate und Erkenntnisse der ausübenden Kunst neue Impulse und damit eine Steigerung der Produktion verleihen können.

Nun wird auch hierbei es am Einwande nicht fehlen. Aus dem Lager der „reinen“ Wissenschaft wird der Protestruf ertönen, daß künstlerische Praxis und wissenschaftliche Forschung getrennte Arbeitsgebiete seien, und daß eventuell deutsche Universitäten eben nur der „reinen“ Wissenschaft dienen sollen; diese aber sie nach einem allgemeinen Diktum „Selbstzweck“. Wenn daher die wissenschaftliche Dramaturgie nur im theoretischen Sinne der „Forschung“ getrieben würde, so würde die methodische Begrün-

dung und der methodische Ausbau wohl anzuerkennen sein. Alles „Praktische“ aber liege von den Aufgaben echter Wissenschaft, besonders im Sinne einer Alma mater aufgefaßt, himmelweit entfernt. Der Leser möge, im Interesse der Sache, entschuldigen, wenn auf diesen Punkt gleich an dieser Stelle etwas näher eingegangen wird. Die Wissenschaft, so sagt man, sei einzig sich selbst Zweck und müsse von den praktischen Bedürfnissen des täglichen Lebens isoliert sein. — Ich respondiere aus der Theorie und aus der Praxis heraus.

Das Wort vom „Selbstzweck“ der Wissenschaft klingt sehr vornehm, an und für sich aber ist es mir stets als eine Contradictio in adjecto erschienen, als ein hölzernes Eisen, eine Sinnwidrigkeit. Ich bekenne offen, daß ich nicht imstande bin, mir etwas Widerspruchsfreies oder überhaupt etwas Rationales unter dem Begriffe „Selbstzweck“ denken zu können. Ich kann wohl nachfühlen, was man damit beabsichtigt und meinen will — aber dann ist dazu ein besonderer Kommentar nötig, und zwar mit mehr Worten, mit anderen und mit klareren zugleich. Nichts kann sich selbst Zweck sein, ebensowenig wie etwas Ursache seiner selbst sein kann. Zweck und Ursache sind Begriffe, die sich stets nur auf ein Verhältnis von Dingen untereinander beziehen. Selbstzweck wie causa sui sind nichts weiter als Verlegenheits-Philosopheme, bloße Gedanken-Postulate, pure substantivierte Konsequenzen, wie sie der alte Rationalismus sich erdachte. Exemplifizieren wir auf die causa sui: Jedes Ding muß eine Ursache haben, aus etwas anderem hervorgehen. Der Kausal-Nexus ist, tatsächlich wie rein gedanklich, eine unendliche Kette. Nun suchte eine spekulative Philosophie nach dem ersten und letzten Prinzipe der Dinge, nach Einem, das da war, ehe alles andere wurde, und verquickt dieses Postulat mit der religiösen Vorstellung im Gottes-„Begriff“. Gott selbst muß der Allmächtige sein, der erst alles andere geschaffen hat, er muß auch ewig sein. Was aber „verursacht“ ist, das hängt zeitlich wie wesentlich von etwas anderem ab, kann also nicht das Ewige und Primäre, sondern nur Sekundäres sein. Folglich muß das oberste, das letzte Prinzip von allem — „Ursache seiner selbst“ sein. Dies causa sui ist also nichts anderes, als ein Gedankenpostulat, als der als notwendig erforderte Knoten, um die in infinitum weiter gehende Kette der Kausalität transzendent abzuschließen — eine Gedanken-

schleife — weiter nichts. Der Rationalismus, der nur den Gedanken der „reinen Vernunft“ gegenüber der Erfahrung und der sinnlichen Vorstellung für untrüglich und erkenntnissicher hält, wofür er im Zirkelschluß sich wieder auf den lieben Gott berufen muß,[1] mißt nun diesem Erkenntnisresultate eine Realexistenz zu, hypostasiert den auf offenbare Antinomie hinauslaufenden Begriff als oberstes Prinzip hinein in die transzendente Realität und stellt mit diesem Spiegelbilde seine schuldogmatischen Fechtübungen an.

Ich erkenne den ästhetischen und auch temporären Wert solcher Philosopheme gewißlich an. Aber alle Bewunderung kann mich nicht abhalten, in puncto philosophico solche Begriffe für etwas anderes zu nehmen, als sie in Wahrheit sind, für Irrtümer. Und obgleich ich das Buch SPINOZAs nie anders aus der Hand lege als unter dem Eindrucke des Erhabenen, an dem das bischen Ich sich so winzig und niedergedrückt, aber wieder erhoben zugleich fühlt, an der Tatsache ändert das nichts, daß sein ordo geometricus nicht der gleiche Schlüssel zur Auflösung des Weltproblems ist, so wie die Methode des EUKLID das „Wesen“ des Triangels erschließt. Es gibt eben auch welthistorische, und nichtsdestoweniger gigantische Irrtümer in der Philosophie, wie überall. Eine jede Wissenschaft hat zuguterletzt ihre Achillesferse.

Ebenso wie mit der „causa sui“ verhält es sich nun mit dem „Selbstzweck“. Zweck und Ursache sind Begriffe aus der Vorstellung der Kausalität: „Die wirkende Ursache,“ sagt SCHOPENHAUER — (causa efficiens) „ist die, wodurch etwas ist, die Endursache (causa finalis) die, weshalb etwas ist: die zu erklärende Erscheinung hat, in der Zeit, jene hinter sich, diese vor sich.“[2] Die Erscheinung an sich ist bloßes Sein, pure Existenz; sowie wir irgend etwas im Sinne eines Zweckes betrachten, sehen wir es also als Glied einer Kausalitätsreihe, unter dem Gesichtspunkte des Werdens, also nicht nur des isolierten Seins. WUNDT formuliert: „Das Wesen der teleologischen Betrachtung besteht darin, daß eine eingetretene Wirkung in der Vorstellung antizipiert wird.“ „Denn stets ist diejenige Ordnung der Erscheinungen, bei welcher wir von dem Bedingenden zu dem Bedingten fortschreiten, eine

---

[1] CARTESIUS, Discurs über die Methode, Abschnitt 4.

[2] Welt als Wille u. Vorst. III. Aufl. II, Kap. 26 (S. 377).

Ordnung nach Kausalität, diejenige dagegen, bei welcher wir von dem Bedingten zur Bedingung zurückgehen, eine Ordnung nach dem Zweckprinzip. Auf diese Weise entspringen Kausalität und Zweck aus den zwei einzig möglichen logischen Gesichtspunkten, unter denen wir das allgemeine Erkenntnisgesetz des Grundes auf einen Zusammenhang des Geschehens anwenden können. Auch das Zweckprinzip ist daher unterzuordnen dem Satz des Grundes. Es entspringt gleich dem Kausalprinzip aus der Anwendung dieses Satzes auf die Erfahrung. Beim Kausalprinzip wird der Grund zur Ursache, die Folge zur Wirkung; beim Zweckprinzip wird die Folge zum Zweck, der Grund zum Mittel."[1]

Ich sehe vor mir einen Hammer liegen — reines, isoliertes „Sein". Wenn ich aber daran denke, wie er entstanden ist, durch Schmiedearbeit mit anderen Hämmern, und wozu er dient, nämlich um wiederum anderes zu verfertigen, so setze ich ihn rückwärts wie vorwärts in einen Kausalnexus mit anderen Dingen. Hat nun jemals jemand einen Hammer gesehen, der mit ihm selbst geschmiedet wäre, und zwar nur eben zu diesem Zwecke?

So lange man mir kein solches Ding zeigen kann, so lange gibt es für mich weder eine causa sui, noch einen Selbstzweck. Sagt man nun, Wissenschaft und Kunst seien sich selbst Zweck, so ist das, wörtlich genommen, ein Unding. Man kann nichts weiter damit meinen, als etwa: Beide sollen in ihrem Walten und Schaffen frei sein und nicht abhängig sein von Zwecken, die ihrer freien Entwickelung hinderlich sind, oder sie einseitig und unwürdig dienstbar machen. So wehrt sich die Philosophie mit Recht dagegen, wenn von ihr verlangt wird, sie solle theologische Systeme oder jeweilige Regierungsmaximen stützen, so wird die Kunst degradiert, wenn ihr zugemutet wird, einem oberflächlichen Patriotismus zu dienen, der Erbauung protestantischer Konfirmandinnen oder der Stärkung katholischer Seminaristen. Ihre Aufgaben sind zu groß und zu weit, als daß sie, jeweiligen vorübergehenden oder sonst einseitigen Tendenzen folgend, zu Küster- oder Lakaiendiensten gezwungen werden sollten, und mit Recht verwahren sich beide gegen die Insinuation, derartigen Zwecken zu dienen. Und unter dem Drucke illiberaler Zumutungen ward das Wort geprägt: Kunst und Wissenschaft sind sich selbst Zweck, was

[1] Logik 1880, I, Erkenntnislehre, VI. Abschn., Kap. 3 (S. 578 u. f.).

nichts anderes bedeuten kann, als: sie sollen keinen unwürdigen Zwecken dienen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß sie überhaupt keine Zwecke hätten oder haben dürften, sie sollen diese nur aus innerer Notwendigkeit, d. h. aus eigenen Postulaten setzen. Etwas direkt Zweckloses gibt es nirgends, sondern nur Grad- und Wertunterschiede im Reiche der Zwecke. Ich wüßte nicht, woher mir die Lust kommen sollte, eine Wissenschaft zu treiben, wenn sie sich selbst Zweck wäre, keinen Zweck erfüllte, d. h. zwecklos wäre. Auch die Wissenschaft, die pure Erkenntnis und Forschung, hat ihre Zwecke, mögen diese nun offen zu Tage liegen oder nicht. Wer in den Steppen Asiens mit Aufopferung und Entbehrungen die verschütteten armseligen Überreste vergangener Kulturen ausgräbt, verrichtet dies Geschäft lediglich im Zweckinteresse der Wissenschaft, der Erkenntnis, ganz gewiß! Die Erforschung zu gewissen anderen Zwecken, etwa kolonialen, für die manche andere Expedition ausgerüstet wird, fällt dabei weg. Aber auch die hier gewonnenen Resultate, die hier bewirkte Erkenntnis dient einem Zweck: Die historische und anthropologische Forschung liefert die Bausteine zu einer allgemeinen Ansicht des Menschenlebens, aus der dann die praktischen Konsequenzen für eine gewisse Weltanschauung mittelbar oder unmittelbar folgen u. s. w. Das ganze Netz der Wissenschaften läuft in Fäden aus, die Zwecken dienen, mag auch innerhalb der einzelnen Masche die Zweckdienlichkeit nicht offen zu Tage liegen und die spezielle Ausübung nicht weiter beeinflussen. Man wird die Zweckdienlichkeit besser verstehen, wenn man unterscheidet zwischen „direkten“ und „indirekten“ Zwecken. Ein Musiker, der lediglich für den Tagesbedarf seines Herrn Verlegers Noten schreibt, um sich die Taschen zu füllen, sticht sehr unvorteilhaft ab von dem Tondichter, der ohne Rücksicht auf klingenden Erfolg oder die allgemeine Mode komponiert. Letzterer darf mit Stolz sagen: Mein Schaffen dient lediglich den Zwecken der Kunst! Und doch hat diese Kunst im allgemeinen Reiche der Zwecke ihr Amt, wenngleich so mancher dafür kein wahres Verständnis und Gefühl hat. — Welches der Beweis aus der Theorie war. — Im Reiche der Wissenschaft aber mischen sich die direkten und indirekten Zwecke innig durcheinander. Die bloße „Forschung“ begnügt sich mit der Erkenntnis als solcher, deren Zweckwirkung oft erst in weiter Ferne liegt. Allein der Betrieb der Wissenschaft ist andererseits oft schon mit

ganz direkten und bewußten Zwecken verknüpft, die unmittelbar die Forschung leiten und durch welche Theorie und Praxis sich nicht nur sehr nahe stehen, sondern sich innig vereinigen. Ein Blick in den Betrieb der Wissenschaften an unseren Hochschulen erhellt dies sogleich. Der Zoolog, der das Plankton erforscht, und der Philolog, der alte Texte findet und Konjekturen macht, stehen lediglich im Dienste der „Forschung". Aber wird jenem nicht bei seiner Berufung auch der Auftrag, Zoologen für Lehrzwecke u. s. w. zu bilden, diesem, Philologen zu schulen, die dereinst, auf die These hin, daß grammatikalisches und archäologisches Wissen die Grundlage einer höheren Erziehung seien, ihren Beruf als Gymnasiallehrer erfüllen sollen? Alle Wissenschaft als Lehrtätigkeit dient direkten Zwecken. Und stehen denn die Institute unserer Universitäten, die agrikulturtechnischen, physikalischen, chemischen und vor allem die medizinischen, die Seminare, die philologischen, historischen, pädagogischen u. s. w. etwa nur da, um reine „Forschung" zu lehren, ohne Rücksicht auf deren direkte Nutzanwendung in irgend einer Praxis? — Ich wüßte kein gelehrtes Fach, dessen Katheder nicht mit irgend einem praktischen Appendix verbunden wäre — von der Gottesgelehrtheit, die für das geistliche Amt vorbereiten soll, bis hinab zum letzten Ausläufer der philosophischen Fakultät, zur Tierheilkunde und dem rationellen Hufbeschlag — ein jedes hat direkt auch für praktische Aufgaben zu sorgen. Selbst die Philosophie, die sonst immer für die am meisten theoretische Disziplin gilt, hat, ganz abgesehen von ihren sonstigen, indirekten Zwecken, in der Pädagogik ihre praktische Apotheke. Und wollte man abmessen, wieviel in den Hochburgen der „reinen" Wissenschaft offiziell für direkte und wieviel für indirekte Zwecke gearbeitet wird, so würde man überrascht sein, wie gering der Prozentsatz der letzteren ist. Mit Fug und Recht dienen die Wissenschaften nicht allein den indirekten Zwecken einer bloßen Forschung, sind die Universitäten zwar Hoch-, aber doch immerhin Schulen!

Wenn daher in den nachfolgenden Zeilen der Wunsch ausgesprochen wird, die bisher in den einzelnen Disziplinen zersplitterten Elemente einer wissenschaftlichen Behandlung der dramatischen Kunst systematisch zu einen und, die Lücken ausfüllend, die Dramaturgie zu einer organisch geordneten, zielbewußten Disziplin

zu erheben, so mag man dies Postulat nicht mit scheelen Augen ansehen, weil es, aus den Grenzen einer bloß theoretischen Behandlung hinaus, auch nach praktischen Zielen strebt und an die isolierte Forschung auch die Lehrwirkung mit anknüpfen will. Ich glaube, dies erste Präludium braucht daher nicht mit einem Mollakkord zu schließen.

Zweiter Abschnitt

Theoretische und praktische Wissenschaft im System der Wissenschaftslehre

Erstes Kapitel

Unterschieden wir zuvor zwischen theoretischer und praktischer Wissenschaft, so geschah es einfach in dem Sinne, daß die theoretische auf die bloße Eruierung von Tatsachen ausgehe, während die praktische irgendwelchen direkten Zwecken des Lebens dient. Im Sinne der Wissenschaftslehre jedoch bedeuten beide Begriffe eine systematische Teilung der Wissenschaft nach zwei Gattungen hin, deren Trennung auf den allgemeinen Charakter einer Wissenschaft überhaupt hinausläuft. Unter ihrem Gesichtspunkte erscheinen die theoretischen und die praktischen Wissenschaften — oder wie in neuerer Zeit formuliert wurde: Die explikativen und normativen[1] — in gesonderter Eigenart, und die

[1] „In der Bearbeitung wissenschaftlicher Aufgaben sind seit langer Zeit zwei voneinander abweichende Standpunkte der Betrachtung zur Geltung gekommen; der explikative und der normative. Jener hat die Gegenstände in Bezug auf ihr tatsächliches Verhalten im Auge, das er durch die Verknüpfung des innerlich Verwandten oder des nach äußeren Merkmalen Zusammengehörigen dem Verständnisse näher zu bringen sucht. Dieser betrachtet die Ojekte mit Rücksicht auf bestimmte Regeln, die an ihnen zum Ausdruck gelangen, und die er zugleich als Forderungen jedem einzelnen Objekte gegenüber zur Anwendung bringt. Dort gelten daher alle Tatsachen an sich als gleichwertige; hier werden sie geflissentlich einer Wertschätzung unterworfen, indem man entweder von dem abstrahiert, was den aufgestellten Regeln widerstreitet, oder letzteres ausdrücklich als ein normwidriges dem normalen, die Regel bestätigenden Verhalten entgegenstellt.

Die Teilung der wissenschaftlichen Arbeiten hat es mit sich geführt, daß diese verschiedenen Standpunkte an verschiedene Wissenschaften verteilt worden sind. So rechnet man die gesamte Naturwissenschaft, die Psychologie,

Begriffsunterscheidung ist durchaus nicht kongruent mit der obigen, die mehr aus der akademisch-wissenschaftlichen Usance heraus geschieht, als nach dem Prinzipe einer systematischen Wissenschaftslehre. Denn bei Disziplinen, in denen letztere den Begriff „praktisch" durchaus versagen würde, ist nach der anderen Art der Benennung eine Praxis sehr wohl möglich, indem sich an rein explikative Disziplinen sehr wohl auch eine praktische wissenschaftliche Arbeit angliedern kann, ja, z. B. zu Unterrichts- und Lehrzwecken auch stets angliedert.

Wenn wir nun in diesen Blättern, als in den Prolegominis zu unserer Wissenschaft, ihren Charakter eingehender bestimmen wollen, so mag, zum Zwecke einer sicheren Fundamentierung, ein kurzer Exkurs in die allgemeine Wissenschaftslehre am Platze sein.

Der Unterschied von explikativer und normativer Wissenschaft im Sinne einer Wissenschaftslehre geht bedeutend tiefer, er bestimmt die Ziele und Richtung einer ganzen Kategorie von Disziplinen, trennt diese damit fundamental von anderen, und das Fundament, auf dem sich diese Scheidung vollzieht, ist das der Wissenschaftslehre überhaupt, die damit auf dem Boden der Metaphysik sich gründet.

Die Begriffe „explikativ" und „normativ" werden verständlicher, wenn wir für sie statt der Verbaladjektive die Objektbegriffe: das „Sein" und „Sollen" setzen.[1] Die einfache Eruierung des Seins, der Tatsachen der objektiven Welt und ihrer Verhältnisse ist unabhängig von den Postulaten des Sollens und von den Werturteilen.

„Sein" und „Sollen" unterscheiden sich hier als differenzierte Gebiete in unserer Erfahrung durch die Unmöglichkeit oder Möglichkeit, Veränderungen in der objektiven oder subjektiven Welt durch menschliche Willenshandlungen zu bewirken. Durch diese Unterscheidung kommt eine weitere Bestimmung hinzu: die Bewertung. Denn erst die Möglichkeit, nach Wahl durch Willen Veränderungen zu schaffen („Willkür"), leitet den Verstand und die Vernunft an, den Stoff der Erfahrung zu kritisieren und zu beurteilen, ob er veränderungsbedürftig sei oder nicht. Die Mög-

---

die Geschichte zu den explikativen, die Logik, die Grammatik, die Ästhetik, die Ethik und teilweise die Politik und die Rechtswissenschaft zu den normativen Disziplinen." WUNDT, Ethik 1886, Einleitung, 1.

[1] Ebenda und WUNDT, Einl. i. d. Philos. 1902, S. 33—36.

lichkeit der Veränderbarkeit ist die stillschweigend vorausgesetzte conditio sine qua non aller Werturteile. Denn wir würden solche nicht fällen, — von wenig summarischen Urteilen abgesehen,[1] die aber hier nicht zur Sache gehören — wenn wir uns einem fait accompli gegenüber befänden, an dem schlechterdings nichts zu ändern ist. Denn wir würden uns da mit einem Werturteile nur lächerlich machen und unterlassen ein solches gleich von Anfang an. Einige Beispiele mögen das erläutern.

Der Zoolog und der Mineralog begnügen sich, ebenso wie der Physiker, einfach mit der Ergründung der Tatsachen des Seins, sie würden uns seltsam erscheinen, wollten sie gewisse Tiere, Steine oder Kräftewirkungen „verwerfen", deren Produktion als einen Fehler der Natur erachten und auf Grund ihrer Ergebnisse erklären: Das darf nicht geschehen, das ist zu vermeiden. Sie schätzen bei ihren Untersuchungen nicht das eine Naturphänomen höher ein als das andere, ihnen ist die Taenia gegebenenfalls wichtiger als der buntschillernde Falter, der blöde Maulwurf ebenso lieb, als das edle Roß, ein Koprolith lehrreicher als ein Rubin. Jedenfalls wird der Weg ihrer Untersuchung von keinem Judizium geleitet, sondern nur von dem Drange nach Erkenntnis.

Hingegen kann der Historiker einen Menschen, ja ganze Völker vom Standpunkte des Werturteils aus betrachten, „anerkennen" und „verdammen", aber indem er sagt: „dies war klug und verständig, jenes dumm und verbrecherisch", klingt immer die Voraussetzung hindurch: „Jenes hätte anders geschehen müssen." Er resultiert entweder: „Folge diesem Beispiel, gehe hin und tue desgleichen" — oder: „Mache es künftig anders". Ihm sieht dabei ein jedes Mal der bewertende und Normen gebende Ethiker über die Schultern, der „Gut" und „Böse" voneinander scheidet, beides mit Prinzipien der Vernunft zu stützen sucht und zuletzt sagt: das soll geschehen! — Es würde aber eine normative Ethik überhaupt nicht geben, ihre wissenschaftliche Ziele würden lediglich auf Anthropologie oder Psychologie hinauslaufen, wenn nicht der Satz anerkannt und vorausgesetzt würde, daß eine freie

[1] z. B. das summarische Urteil über die Welt überhaupt, die — nach Ansicht der Optimisten, deren Chor bekanntlich LEIBNIZ führt, nach Ansicht der Pessimisten, SCHOPENHAUER, und v. HARTMANN — die bestmögliche oder eine miserable ist. Über den Begriff Wert und Werturteil im besonderen cf. WUNDT, Einl. i. d. Philos., S. 33.

menschliche Tätigkeit — sei sie auch nur scheinbar — das Steuerruder am Lebensschiffe nach dieser oder jener Seite zu wenden vermöchte, und die Bewegung des Fahrzeuges, dem erwogenen Kurse entsprechend, hierhin oder dorthin geleitet werden könnte.

Unter dieser Voraussetzung erhalten die normativen Wissenschaften ihren Charakter, ihre Bestimmung und ihr Gepräge.

Aus dem nämlichen Grunde aber fallen die normativen Tendenzen und die Werturteile a limine fort bei Wissenschaften, deren Objekten gegenüber, erfahrungsgemäß, der menschliche Wille auf Granit beißen würde. Da lassen wir alle Werturteile und Postulate zu Hause. Daß wir im kontinentalen Klima unserer Breitengrade im Winter frieren und uns erkälten, empfindet ein jeder unangenehm, auch der Meteorolog und der Astronom, der in seiner eisernen Kuppel in Winternächten manches Urteil über die Kälte fällt und sich weidlich ärgert, wenn die verschiedenen Temperaturschichten der Luft die Atmosphäre dermaßen in Aufregung bringen, daß seine Beobachtungen ungünstig beeinflußt werden. Er mag sich wohl wünschen, daß für diesen Fall da droben manches anders eingerichtet sein könnte. Aber es wird weder ihm noch dem Meteorologen einfallen, die Ursachen der klimatischen Erscheinungen daraufhin aus astronomischen, tellurischen und sonstigen Bedingungen herzuleiten, um am Schlusse das Postulat aufzustellen: Die Neigung der Erdachse zur Ekliptik müßte geändert werden! Ein vernünftiger Mensch würde den zweckdienlichsten Gebrauch eines solchen Buches darin sehen, den Ofen damit zu heizen.

Die Erfahrung gibt uns demnach zwei Sphären: Eine, die der Beeinflussung des menschlichen Willens zugänglich ist, und eine andere, in der der Versuch, durch menschliches Wollen Veränderungen der Phänomene zu bewirken, absolut ausgeschlossen ist. Man kann sagen: „wenn Sie wollen, so haben Sie eine deutsche Kunst“ — nicht aber, „wenn Sie wollen, so haben Sie ein angenehmes Klima in Ihrer Heimat“. — Beide Sphären sind für unser Leben gleich groß und gleich wichtig. Der Wille eines Einzelnen vermag viel, ungeheuer viel! Unter dem Willen eines korsischen Imperators veränderte sich ganz Europa, die natürlichen Grenzen der Nationen verschoben sich, Massen von Menschen starben auf den blutigen Feldern einen unnatürlichen Tod, er stürzte Dynastien und verschenkte Throne. Tausende erschauern in Bewun-

derung vor den Taten dieses kleinen, aber titanischen Menschen, Millionen fluchten ihm wie einem Satan. Sein Wille bestimmte das Geschick.

Haben nicht die Recht, die da meinen, das „Ich" wäre alles in der Welt? Und man sagt: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne". Der menschliche Wille kann: corriger la fortune.

Und doch lächeln wir noch heute über jenen persischen Despoten, der das Meer mit Ketten peitschen ließ, um es sich willfährig zu machen. Sein zorniger Ruf: „Es soll!" verhallte in der Brandung.

„Sein" und „Sollen" erscheinen, am Maßstabe des Willens gemessen, als zwei Reiche für sich; an ihrer Grenze, da wo sich *αναγκαι* und *νομοι* scheiden, da steigt der Streiter vom hohen Roß und kapituliert, will er keine Don Quichoterie unternehmen. Und der menschliche Wille, dem hier ein Halt! geboten wird, der Wille muß, der Notwendigkeit gehorchend, sich zu einer anderen Rolle bequemen: Er wird bloßer Zuschauer, da er nicht Akteur sein kann.

Auf die Möglichkeit, mitspielen zu können, oder die Notwendigwendigkeit, nur zuschauen zu dürfen, gründet sich jener unterschiedliche Betrieb der Wissenschaften: Explikativ und normativ, deren ersterer sich begnügen muß mit der einfachen Eruierung von Tatsachen, dem „Sein" schlechthin, mit seinen unveränderlichen Gesetzen, Tatsachen und deren Ursachen, in dem alle Werturteile und Postulate ohne weiteres aus dem Spiele gelassen werden,[1]

[1] Die Vertreter dieser Disziplinen glauben mitunter, daß damit eine besondere Sublimierung ihres Reiches gegeben sei; sie rechnen diesen rein explikativen Charakter ihrer Wissenschaft als einen Vorteil an, sehen darin das eigentlich „Wissenschaftliche" und halten ihren Betrieb für extra „vornehm". — Concedo: Im astronomischen Betriebe herrscht ein anderer Ton, als z. B. in der Historie, der Politik und namentlich in der Philologie, wo, wie aus den Fachblättern ersichtlich ist, die Polemik oft recht gehässig wird. Aber schließlich kann das auf einer bloßen Gewohnheit, auf zufälliger „Fachspezialität" beruhen. Fassen wir aber die Erscheinung an der Wurzel, so läßt sich über die besagte „Vornehmheit" der explikativen Disziplinen, sofern sie nicht von Umgangsformen, sondern vom wissenschaftlichen Objekt selbst abhängen soll, nur erwidern: „Vom sichern Port läßt sich gemächlich raten." Das wissenschaftliche Gezänke hängt allerdings auch mit vom Stoffe ab, je nachdem die Sicherheit der Erkenntnismethoden oder die Werturteile mehr oder minder zu Meinungsverschiedenheit Anlaß geben können. Eine Wissenschaft, die ihren Apparat mit „Ansichten" aufbaut, oder gründet auf Kombinationen, Konjekturen, kurz

während der andere Postulate und Maximen aufstellt mit dem Ansinnen, daß die Welt vernünftiger Kreaturen ihnen zu folgen habe.

Zweites Kapitel

§ 1

Somit würde die Wissenschaftslehre zwei gesonderte Gebiete anzuerkennen haben, die, auf dem Fundament einer Tatsache, aus der Erfahrung und der Metaphysik zugleich, voneinander getrennt sind und ihre Verschiedenheit sowohl hinsichtlich des Stoffes als auch ihrer Methode[1] weiterhin behaupten.

Aber trotzdem darf diese Verschiedenheit nicht als absolut angenommen werden, wenigstens nicht in dem Sinne, daß alle vorhandenen und noch möglichen Disziplinen schlechterdings und unbedingt entweder der einen oder der anderen Kategorie ausschließlich zugeschrieben werden müßten. Denn wenn auch die Begriffe „normativ" und „explikativ" wegen der zu Grunde liegenden Erfahrungstatsache sich kontradiktorisch gegenüber stehen, die einzelnen Wissenschaften selbst variieren in ihrem Charakter zwischen beiden hin und her. Und zwar aus mancherlei Gründen. Zunächst: Es gibt auch hier Grenzgebiete. Alsdann: Die Scheidung der Wissenschaftslehre ist nicht konsequent identisch mit der Scheidung des Stoffgebietes und auch nicht mit der Besonderheit der Methode.

Gehen wir zunächst wiederum von einfachen Tatsachen aus.

---

gesagt, auf Schlüssen und lauter indirektem Beweismaterial, wird dem Streit der Meinungen und damit dessen subjektiver Hitzigkeit mehr offen stehen, als eine, deren Ergebnisse exakt und sicher auf Beobachtung und Experiment beruhend, nur von Tatsachen, nicht von „Standpunkten" abhängig sind. Wo aber diese letzteren, wo Meinungen, Bewertungen u. s. w. den Stoff beleuchten und färben, da wird der Streit auch heftiger sein, weil mit der Sache zugleich auch die Person gesetzt wird. — Warum soll aber das Reich des Persönlichen, des Menschlichen in höchster Fassung, nicht gleichwertig sein dem Unpersönlichen, nicht ebenso „vornehm"? — Der Mensch irrt, die Natur nicht, das ist richtig, aber Wille, Wunsch und Gesinnung können adeln. — Im Reiche der Wissenschaft sollte es überhaupt gar keine Frage nach Qualitätsunterschieden geben, eine jede dient dem Streben nach Wahrheit und ist gleichwertig. Und eine jede sollte mit dem gleich „vornehmen" Tone betrieben werden! — Übrigens sind mir aus dem Bereiche der Naturwissenschaften Bücher bekannt, in denen leider auch pfäffisch gezankt und gezetert wird und die Sachkritik mit persönlichen Gehässigkeiten gespickt ist.

[1] Im einzelnen entwickelt bei SIGWART, Logik, II, und WUNDT, Logik, II.

Es ist zwar richtig, daß gewisse Disziplinen lediglich nur explikativ behandelt werden können. Beispiel: Die Astronomie. Stellen wir diese in der Anordnung auf die äußerste linke Seite. Und wenn wir die Politik und die Ethik als die ausgeprägtesten Normwissenschaften anerkennen wollen, diese letzteren auf die äußerste Rechte. Versuchen wir nun weiter, die vorhandenen Wissenschaften zwischen diese beiden Markierungssteine unterzubringen, so werden wir finden, daß kein fester Trennungsstrich zwischen der Anordnung in der Mitte hindurchgeht, sondern daß wir bei den letzten Einordnungsversuchen oft ins Schwanken geraten würden, ob wir die Etikette „normativ" oder „explikativ" anwenden sollen.

Wir werden vielmehr einsehen, daß die konsequente begriffliche Scheidung nur auf die an den äußersten Enden aufgestellten Disziplinen passen würde, daß die Mitte jedoch durch ein strittiges Grenzgebiet ausgefüllt wird, daß, um das Bild durchzuführen, die Gebiete nicht zwei getrennte Sphären repräsentieren, sondern zwei sich schneidende. Denn wie und wo wollte man z. B. die Medizin unterbringen? Sie rechnet sich unbedingt zu den Naturwissenschaften, und ihre ganze Grundlage beruht auf explikativen Disziplinen. Aber dennoch wird man sie nicht als eine rein explikative Wissenschaft anzusehen haben. Denn sie resultiert in eine Praxis als normative Praktik: Ihre diätetischen und hygienischen Vorschriften können, zu Willenshandlungen umgesetzt, einen direkten Entscheid und Eingriff in das Lebensschicksal bedeuten, „Sein oder Nichtsein" eines Menschen entscheiden, ja, ihre Normen können ganz direkt in das Gebiet der Ethik hinübergehen. Der Arzt studiert nicht nur, um Diagnosen zu stellen, nach denen er sich dann liebenswürdig zu verabschieden habe, und wir honorieren ihn nicht für das „Sein" — nämlich dafür, daß wir krank sind — sondern für das „Sollen", das sich in seinen therapeutischen Anordnungen kund gibt.

Zwischen den rein explikativen und den speziell normativen Disziplinen steht ein weiteres und umfassendes Grenzgebiet, in dem das Explikative und das Normative nicht ineinander übergehen, sondern nur miteinander verknüpft sind: Das Gebiet der angewandten Naturwissenschaften. Sie werden nie in den Verdacht kommen, normativ sein zu können und ins Ethische hinüber zu spielen — ihr Stoffgebiet, das reine, durch Naturgesetze geregelte Sein, ist durch menschliche Willensakte an sich unveränderlich,

kein Mensch kann die Fallgesetze variieren, noch Wasser den Berg hinauf laufen lassen. Ihr Gegenstand der Erkenntnis ist ein unbeugsames Sein.[1]

Hier ist das Stoffgebiet, die Naturkraft, durchaus nicht durch Willensakte in sich irgendwie zu verändern und zu beeinflussen, und doch ist eine Praxis möglich, die menschliche Verhältnisse bestimmt und, auf Grund der durch die explikative Wissenschaft erworbenen Einsichten, gewisse Anordnungen für menschliche Tätigkeiten schafft. Die Normen sind hier nur die Naturgesetze. Die physikalischen und chemischen Gesetze sind nur als bloßes unveränderliches „Sein" gegeben, auf sie selbst hat irgend welches Soll nicht den geringsten Einfluß. Allein wir können auf Grund deren willkürliche Veränderungen schaffen, insofern als aus den Naturgesetzen gewisse Konsequenzen für die Praxis gezogen werden, aus denen eine Fülle von menschlicher Tätigkeit entspringt. Die Gesetze der Elektrizität, des chemischen Verhaltens der Materie sind im Gegensatz zu den Normen der Ethik an und für sich absolut unveränderlich, aber wir machen sie zur Grundlage von tausend Willensakten, Gebilden, Leistungen: Wir leiten den Blitz ab und machen ihn unschädlich, wir entreißen den Sturmfluten Land, zwingen die physischen Kräfte zur Arbeitsleistung und kombinieren die chemischen Elemente zu ganz neuen Körpern und Gebilden. Das Wollen knüpft sich hierbei nur an die unumstößlichen Tatsachen des Seins fest, es benutzt dieses nur, ohne es zu dirigieren.

Der Unterschied zwischen diesen anwendbaren explikativen und den rein explikativen Disziplinen ist deutlich zu erkennen. Denn nicht jede explikative Wissenschaft vermag zur „angewandten" zu werden. Die Geologie z. B. und die bereits mehrfach genannte Astronomie lassen irgend welche „Anwendungen" nicht zu: Siderische Erscheinungen sind nur zu beobachten, nicht zu arrangieren.

---

[1] Ich weiß sehr wohl, daß viele die Medizin auch nicht anders als eine angewandte Naturwissenschaft ansehen. Allein es ist doch ein Unterschied in den Normen der Hygiene und den bloßen Maßnahmen wie z. B. zur Verhütung einer Überschwemmung, während man wohl andererseits sagen kann, das corriger la fortune sei hier ebenso effektreich, als z. B. bei geglückten lange andauernden Wiederbelebungsversuchen eines Ertränkten oder Strangulierten, wo die Natur bereits einen letalen Ausgang in Angriff genommen hatte, aber durch menschliches Wollen und Handeln zur Umkehr gezwungen wird.

Und da das Schießen mit Kanonen nach Hagelwolken nicht anders ausgelaufen ist, wie das bekannte Hornberger, so ist auch die Meteorologie nach wie vor als rein explikativ anzusehen. Die Zweckmäßigkeit solcher rein explikativer Wissenschaften vollzieht sich entweder rein wissenschaftlich auf sehr indirektem Umwege infolge von allgemeinen Konsequenzen ihrer Ergebnisse, wie z. B. die Kopernikanisch-Keplersche Lehre eine Revolution der Weltanschauung, und zwar mit den weitest tragenden Tendenzen nach sich zog, oder aber ihre Ergebnisse werden zu direkten Zwecken verwandt, die gänzlich außerhalb des Rahmens jener Wissenschaft fallen, daher nicht im obigen Sinne als der nämlichen Wissenschaft zugehörig bezeichnet werden können. Wenn z. B. der Nautiker zur Ortsbestimmung auf See die Ergebnisse der Astronomie benutzt oder den Barometerstand auf Grund meteorologischer Tatsachen beobachtet, so treibt er damit, im strengen Sinne des Wortes, keine „angewandte Astronomie“ oder Meteorologie — so, wie wir etwa von technischer Physik oder Chemie reden, wenn vielleicht der Sprachgebrauch auch nicht so rigoros verfährt.

§ 2

Die Relativität der Einteilung durch die Wissenschaftslehre offenbart sich jedoch auch noch in anderer Weise, selbst in Hinsicht auf ein und dasselbe Stoffgebiet. Denn auch das Stoffgebiet ist nicht unbedingt im Sinne der Wissenschaftslehre trennend und entscheidend. Ein und dasselbe wissenschaftliche Material kann im Sinne einer charakteristisch bestimmten Disziplin ausschließlich nur explikativ behandelt werden, während eine andere Disziplin es ausgesprochen normativ zu verarbeiten vermag. Die Psychologie ist rein explikativ, sie hat nur zu eruieren, welche Tatsachen der Psyche zu Grunde liegen, die Vorstellungen, Gefühle und Willensakte einfach als solche zu erforschen, gleichviel ob sie normal oder pathologisch sind, ob in ihnen ein genialer Gedanke aufblitzt oder eine Torheit, eine erlösende Tat daraus resultiert oder ein schauriges Verbrechen. Hingegen tritt der Logiker und der Ethiker sofort mit der Wertsonde an den Stoff heran, um die Spreu vom Weizen, die Schafe von den Böcken zu trennen, zu prüfen und zu zeigen, ob die Vorstellungsverbindung richtig oder falsch, das Motiv gut oder böse sei.

Des weiteren aber muß bemerkt werden, daß der wissenschaftliche Betrieb selbst in der Einteilung und Gruppierung der Wissenschaften eine streng durchgeführte Scheidung von explikativ und normativ gar nicht kennt, nicht kennen darf. Denn es gibt wohl ausschließlich deskriptive Wissenschaften, nicht aber ausschließlich normative.[1]

Wir haben die Ethik auf die äußerste Stelle rechts gesetzt, uns aber wohl davor gehütet, sie nicht auch als explikativ zu bezeichnen. Denn eine Ethik, die Wissenschaft sein will, muß, eben ihrer wissenschaftlichen Grundlage willen, zunächst ganz objektiv, und zwar ohne vorausgehende Thesen und Werturteile, erst die Tatsachen und Bedingungen des sittlichen Lebens zu erforschen suchen,[2] also zunächst explikativ verfahren. Bloß aus dem eigenen Hirn läßt sich keine Wissenschaft herausspinnen, und selbst wo dies versucht würde, müßte stets irgend eine Erfahrung, sei es auch nur die unbewußte des „Lebens", zu Grunde liegen. Denn jede Normwissenschaft geht auf Wirklichkeit aus, Wirken auf die objektive Welt, und dieses ist nur unter der Bedingung möglich, daß deren Erscheinungen und Verhältnisse verstanden, erkannt und unter prinzipiellen Gesichtspunkten vorgestellt werden. Selbst die religiöse Ethik, die nicht aus Vernunftgründen, sondern aus göttlicher Offenbarung das Soll und das Gut und Böse herleitet, hat einen Erfahrungsschatz hinter sich, mag derselbe nun methodisch erörtert werden oder nicht.

Es gibt daher keine Wissenschaft, die im strengen Sinne des Wortes ausschließlich normativ sein könnte, und es ist nur zu wünschen, daß das Explikative in den Normwissenschaften, da es deren wissenschaftlichen Untergrund einzig und allein bildet, mehr als bisher gefördert werde. Mag das darauf bauende Postulat noch so genial und groß sein, ja zugestanden, daß in ihm einzig und allein die Bedeutung und Wirkung zu ruhen vermag, die reine Erkenntnis muß stets als Vorbedingung dazu erforderlich sein. — Sonst werden „Riesen auf tönernen Füßen"[3] geboren. Wie reimt sich aber — so wird man fragen — diese mehrfache Relativität mit der auf metaphysischer Grundlage vollzogenen absoluten Trennung der Wissenschaftslehre zusammen?

[1] Darüber: WUNDT, Einl. i. d. Philos. S. 35.
[2] WUNDT, Ethik. S. 3.
[3] FECHNER, Vorschule der Ästhetik. § 1.

Des Rätsels Lösung ergibt sich ohne weitere Konstruktion, durch einfache Erwägung tatsächlicher Verhältnisse. Jene absolute Trennung der Wissenschaftslehre ist, rein theoretisch und prinzipiell ausgesprochen, im Sinne der Möglichkeit einer Tendenz der Wissenschaften, und die Einteilung und Kategorisierung der Disziplinen nach diesem Maßstabe ist ebenfalls nur diesem theoretischen und prinzipiellen Gesichtspunkte gefolgt, während sie in der Wirklichkeit sich gewissermaßen zufällig aus dem Betriebe heraus entwickelt. Denn im absoluten Sinne gibt es überhaupt keine „Wissenschaften", sondern nur eine „Wissenschaft". Diese allein ist in ihren Zweckbestrebungen vor die Tatsache gestellt, daß sie in gewissen Grenzen das Sein zu verändern vermag, worauf sie sofort die Postulate des Sollens bringt, während außerhalb dieser Grenze sie sich mit der gegebenen Tatsache des puren Beobachtens zufrieden stellen muß. Sie ist explikativ und normativ zugleich und versucht das letztere soweit auszudehnen, als die reale Wirklichkeit es zuläßt. Die gesamte Zweckmäßigkeit der Wissenschaft — welche ja im Grunde nichts anderes ist als auch ein Handeln, eine „Tätigkeit"[1] — gibt ihr den ununterbrochenen Impuls dazu. Die einzelnen Disziplinen aber haben sich nicht nach jenem abstrakten Schema differenziert und entwickelt, sondern aus inneren Bedingungen heraus.

Der Betrieb der Wissenschaften zeigt das deutlich auf. Schon der Begriff einer speziellen Wissenschaft ist nicht unbedingt begrenzt, vielmehr teils nur durch die offizielle Registrierung nach dem Usus innerhalb der Fakultäten bestimmt, teils durch die speziellen Aufgaben gewisser Fächer gegeben; daher decken sich die nach dem Schema der Wissenschaftslehre unternommenen Scheidungsbegriffe durchaus nicht immer mit der Abgrenzung einer nominellen wissenschaftlichen Disziplin.

---

[1] Den Zweck des Daseins bloß im Erkennen zu suchen ist, nur ein idolum phrontisterii und schmeckt sehr nach Schreibtisch und Gelehrtenstube. Es gibt eben auch Leute, die, wenn in ihrer engen Zelle die Lampe freundlich wieder brennt, gar nicht die Finsternis gewahr werden, die jenseits ihrer Fensterscheiben beginnt. Wenn uns der liebe Gott nur darum in die Welt gesetzt hätte, damit wir diese „begreifen" sollen, wären wir in seinem Haushalte wohl nur die lustige Person. „Eh' man den halben Weg erreicht, muß wohl ein armer Teufel sterben." — Nein, da hat der alte Frankfurter Brahmine recht, wenn er sagt: Der Wille ist's, der sich im Intellekt ein Licht anzündet.

Was das erste, die Unbestimmtheit des Begriffes, anbelangt, so ist auf die wohlbekannte Tatsache hinzuweisen, daß bei einer jeglichen gründlichen Darstellung einer Wissenschaft zunächst die Verfasser sich bemühen, den Begriff, das Stoffgebiet und die Grenzen dieser Wissenschaft zu erörtern; und der Blick in das erste beste Lesebuch beweist, wie verschiedenartig die einzelnen Wissenschaften „definirt" werden, welche engere oder weitere Grenzen man ihnen steckt.[1] Das Argument für das zweite ist das Verhältnis der einzelnen Wissenschaften zueinander in Form von Hilfswissenschaften, unter welchem die einzelnen Gebiete ineinander überfließen. Zoologie und Anatomie, Ästhetik und Ethnologie sind getrennte Wissenschaften. Allein der Zoolog verwendet die Ergebnisse des Anatomen, der Anatom bedarf zur Erklärung gewisser Tatsachen die Resultate der Zoologie, wie der Ästhetiker, um die Entstehung der Künste in gewissen Stufen, in ihrer völkerpsychologischen Grundlage und verschiedenen Bedingungen zu verstehen, die Ethnologie nicht zu ignorieren vermag, und wie andererseits das Desiderat sehr zu vertreten ist, daß der Ethnolog über die Grundtatsachen des ästhetischen Phänomens Bescheid wissen möge, damit z. B. die Forschungsreisenden keine vagen Ansichten über Erscheinungen der Künste bei Naturvölkern mit nach Hause bringen.

Ich sage ausdrücklich: Hilfswissenschaften, denn dabei wird verstanden werden müssen, daß aus der zu Rate gezogenen Wissenschaft nicht bloß die Resultate abgeschöpft und nur übernommen werden, sondern daß sie auch in ihren intimeren Gängen gekannt und verfolgt werde. Im Betrieb der Wissenschaft wechseln die Verhältnisse von Wissenschaft und Hilfswissenschaft hin und her. Eine jede ist sowohl selbständige Wissenschaft, wie Hilfswissenschaft. Die Ästhetik bedarf der Psychologie unbedingt als Hilfswissenschaft, sie wird jedoch selber sofort dazu, wenn die Psychologie, auf Grund ihrer besonderen Aufgaben, über

[1] Würde z. B. die Psychologie ihre Grenzen auch auf die Logik mit ausdehnen wollen, was durch das Medium der Erkenntnistheorie nicht so unwahrscheinlich klingt, so würde sie aus einer rein explikativen Wissenschaft heraus einen gemischten Charakter annehmen, wie andererseits die Logik, eine der reinsten Normwissenschaften, durch den Anschluß an die Psychologie vielleicht nur in das Mittelglied einer angewandten Wissenschaft rücken würde.

jene Tatsachengebiete Aufschluß erheischt, die speziell das stoffliche Fundament für die Untersuchungen des Ästhetischen abgeben.

Das Verhältnis der Hilfswissenschaften erklärt auch fernerhin, daß die einzelnen Wissenschaften, die hinsichtlich ihrer speziellen Aufgabe wohl eine Einheit, und zwar auch eine begriffliche, zu bilden vermögen, doch wiederum nur als ein Konglomerat von Disziplinen gelten können, dessen einzelne Bestandteile nur durch jene spezielle Richtung und Aufgabe, die für ihre Zwecke das jeweils Wesentliche aufnimmt, zusammengeschweißt werden, während diese einzelnen Teile im Sinne der Wissenschaftslehre heterogen, kategorisch voneinander verschieden sein können.

Wir haben die Medizin unter die normativen Wissenschaften zu rechnen vermocht. Betrachten wir sie in ihrer Zusammensetzung, so wird erhellen, daß einzelne ihrer Teilwissenschaften nicht im geringsten normativ sein können. So kann z. B. die pathologische Anatomie nur deskriptiv sein, denn ihr Material ist, sobald es reif zur Wissenschaft ist, längst dem Reiche des Sollens entrückt. Ihrem wissenschaftlichen Charakter nach gehörte diese zweifellos zu den rein explikativen Naturwissenschaften. Allein, auch wenn wir besondere naturwissenschaftliche Fakultäten konstituieren würden, würde die pathologische Anatomie doch stets bei der Medizin verbleiben, aus Gründen, die der beiderseitige Betrieb erfordert.

Die Relativität jener systematischen Trennung offenbart sich überall, wo die Wissenschaft charakterisiert wird durch ihre Arbeit selbst und nicht im Sinne jenes abstrakten Maßstabes, den die Wissenschaftslehre anlegt. Der Wert und die Bedeutung dieses Maßstabes bleibt aber trotzdem bestehen, nur tritt er in ganz anderer Weise zu Tage.

Drittes Kapitel

§ 1

Aber selbst die systematische Scheidung, die die Wissenschaftslehre vornimmt, ist auch in prinzipieller Hinsicht nicht absolut. Wenn auch immer eingeräumt werden muß, daß die fundamentale Trennung von „explikativ“ und „normativ“ durch das ganze Erfahrungsgebiet hindurchgeht, das Prinzipielle daran somit bis auf

den Urboden der Metaphysik reicht, so darf jedoch andererseits nicht vergessen werden, daß das Metaphysische dabei doch nur ein Problem bildet, auf das die Wissenschaftslehre sofort stößt, wenn sie Verlangen danach trägt, über die bloße, zu Grunde liegende Tatsache der Erfahrung hinauszugehen.

Wollte aber die Wissenschaftslehre diesen Schritt unternehmen, etwa nach tieferen metaphysischen Gründen suchen, um von diesen aus ihre Scheidungslinie haarscharf durch das Gebiet der Wissenschaft hindurch bis an die Wurzel zu ziehen, so würde sie bald in einem Irrgange von Holzwegen sich verlaufen und zuguterletzt nur das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigte, mit heim bringen: entweder ebenfalls eine ausgesprochene Relativität der beiden Begriffe in letzter Hinsicht oder die Aufhebung des einen zu Gunsten des anderen.

Denn bei einer konsequenten Weiterverfolgung der Trennung von explikativ und normativ würde die einfache metaphysische Tatsache, auf der jene Scheidung ruht, aus den Bahnen des Transzendentalen ins Ungemessene des Transzendenten hinüberschweben, in jenes Reich, wohin wohl der Gedanke träumend seinen Flug richtet, wo aber die Erfahrung niemals festen Fuß zu finden vermag. Und zwar würde das Problem ein ganz gewaltig ernstes werden! Denn es schlösse zwei metaphysisch-transzendente Grundprobleme in sich ein, die, seit eine Philosophie besteht, am hartnäckigsten einer definitiven Lösung widerstanden und wohl auch niemals gelöst werden können, wie strenge und einsichtige Denker mit Recht behaupten.[1] Denn das Verlangen, aus Prinzipien haarscharf und sicher jene Grenzen zu ziehen, inwieweit menschlicher Wille die Außenwelt zu beeinflussen vermag, hieße nichts anderes fordern, als die definitive Antwort auf die Frage nach der menschlichen Willensfreiheit überhaupt, und, mit dieser Voraussetzung verbunden, die unumstößlich exakte Lösung des Problems von dem Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt, jenes Identitätsproblemes, das so oft schon zum Ur- und Grundproblem aller Wissenschaft und Philosophie überhaupt gemacht wurde. — Wir wollen dies Palädium nicht bis zur Harmonie der Sphären weiter spielen, doch mögen wenigstens einige allgemeine Hinweise die hierher gehörigen Schlußakkorde bilden.

[1] Vergl. dazu die auf S. 26 folgende Anm.

§ 2

Ich sagte, daß die ins Problematische gewandte Trennung der Wissenschaftslehre zu einem Relativismus führen müßte.

Denn wenn auch die Natur, ihren immanenten Gesetzen folgend, in ihrem Wirken und Gehen sich durchaus keine „Vorschriften" machen läßt, ihr weder ein saltus nachgewiesen, noch ein error ancensiert werden kann, sie vielmehr in ihrem dunklen Drange sich ausnahmslos des rechten Weges wohl bewußt ist, hingegen der Mensch, der Steuerruder in die Hand gedrückt erhielt, damit er, der zitternden feinen Magnetnadel des Gewissens folgend, den richtigen Kurs seines Schicksals selbst finden möge und alsobald, bald hier bald dort im sündigen Zickzack lavierend, zwischen Klippen gerät — so ganz getrennt, wie Feuer und Wasser, erscheinen uns unter transzendentem Gesichtspunkte diese Gebiete denn doch nicht.

Denn es erscheint die sogenannte freie Willensbetätigung des Menschen — in der allein das Reich des „Sollens" sich abspielt — so weit menschliche Tätigkeit in Betracht kommt, auch mit rein außerpersönlichen Gesetzen des Seins verquickt, und alsdann jene Willensfreiheit und alles Persönliche nicht absolut vom „Sein" sublimiert, von ihm unüberbrückt geschieden. Auch unser Wollen und Normieren kann von gewissen Gesetzen des Seins abhängen, nur daß wir die Fäden nicht deutlich sehen, ihre Qualität nicht bestimmen können und daher der Streit der Ansichten hin und her geht. Mancher Psychiater aber will heutzutage mehr davon wissen, als mancher Ethiker davon wissen will. Die Gesetze des Seins sind auch in anderer Hinsicht nicht unbedingt isoliert vom Sollen, denn das, was soll, muß unbedingt sich auf ein Sein stützen, mit diesem irgend ein Gemeinsames haben, wenn es mit ihm Verbindungen eingehen will; wie andererseits das Sollen, weil hinter ihm ein dynamisches Prinzip steckt, auch für eine Erscheinungsform des Seins gelten kann, sofern wir anthropomorphistisch, wie immer, auch dem Außerpersönlichen in seiner Veränderung eine Zweckmäßigkeit und Entelechie zuerkennen. Somit konstitutieren wir für das Zwecksstreben innerhalb und außerhalb unseres Ichs zum mindesten eine Parallele, die wiederum als Gedankenpostulat eine Einheit fordert, eine Idendität, weil denn zuletzt die Weltanschauung immer die These vertritt, daß Ich und

Außenwelt irgendwo in einem gemeinsamen Urgrund zusammenhängen müssen. Daher wird jener Parallelgang nicht als absolut gedacht, vielmehr soll er in einem Punkt des Transzendenten zusammenfließen, einer Grundsubstanz, die von den nachkantischen Klassikern „das Absolute" genannt wurde, ein Begriff, den jeder nach eigenen Intentionen beliebig ausmalte.

Wie sich daher schon aus dem bloßen Gedankenpostulate durch die Position irgend einer Einheit notwendigerweise eine — wenn auch rein transzendente — Relativität folgern muß, so wird diese nur um so deutlicher hervortreten, wenn wir die einzelnen Thesen in Betracht ziehen, welche die gedankenpoetische Regenbogenbrücke über beide Erfahrungsgebiete haben schlagen wollen. Denn selbst die prononziertesten dualistischen Systeme mußten irgendwo ihre Seile an einem monistischen Anker festknüpfen, wie schon DESCARTES seine beiden Substanzen, Denken und Ausdehnung (Persönliches und Außerpersönliches), in einer einzigen Ursubstanz, „Gott", auslaufen ließ.[1]

Wo aber von alters her das monistische Prinzip den Dualismus vermied, fester und rücksichtsloser auftrat, im konsequenten Materialismus wie im Spiritualismus, beides transzendente, oft bewiesene, nie erweisbare Thesen, da fließen Sein und Sollen erst recht als relative Dinge ineinander. Dem Materialismus ist alles Geschehen und das Wollen des Ich nur ein Identisches, eine kongruente Naturkausalität, der Wille in seiner Freiheit aufgehoben, seine Akte Erscheinungen der physischen Gesetzmäßigkeit, das Motiv eine Spielart der Ursache, wie dem Spiritualismus die Ursache konsequenterweise zum Motiv werden muß. Wollte man also auf irgend

[1] Sapienti sat, daß dann, wenn die Straße eine zeitlang fortgelaufen ist und die Häuser vis à vis, hüben wie drüben hübsch parallel gestanden haben, der liebe Gott zuguterletzt als Quergebäude dienen muß, damit die philosophische Sackgasse fertig wird. — Für mich als religiösen Menschen ist „Gott" sowohl nur eine „regulative Idee", wie ein notwendiges Postulat der Phantasie meines Herzens und eine Wohltat meines Innern zugleich (man sollte darüber gar nichts sagen, ebensowenig wie man die eigenen Gefühle zu Vater, Mutter, Weib und Kind drucken lassen soll) — aber wenn ich aus diesem meinem stillen Kämmerlein, in dem ich niemals Besuch empfangen möchte, am allerwenigsten debattieren, heraustrete in meine Werkstatt, da, auf wissenschaftlichem Boden, sehe ich im Gottesbegriff immer einen Verlegenheitsbegriff, denn, wo man nicht mit Augen sehen kann, da soll man auch nicht mit Füßen stehen wollen. Aber, diese paar Choraltakte nur ganz beiläufig! —

eine der spekulativen transzendenten Thesen — und auf solche kann sich eben nur die „Lösung" jener Probleme stützen — zurückgehen, so würde jene von der Wissenschaftslehre unternommene Trennung entweder zu einer ins Bodenlose laufenden Relativität werden, resp. die Aufhebung der Trennung selbst das Resultat sein.

Die Einheit von Subjekt und Objekt, „Ich" und „Nichtich", vom Willen und seinem Objekte, ist eine These — berechtigt wohl und als notwendig gefühlt,[1] aber nie erkannt und bestimmt. Wir kennen nur die beiden Punkte, wir vermuten eine Ellipse und keine Parabel, aber wir können sie nicht konstruieren, es fehlt uns dazu der dritte Punkt. Und daher ist stets der Beweis, den eine Identitätsphilosophie antreten wollte, nur eine Phantasie geblieben.[2]

[1] KANT spricht sich sehr vorsichtig über diesen Punkt aus: „Ob nun aber gleich die Ausdehnung . . . . kurz alles, was uns äußere Sinne nur liefern können, nicht Gedanken, Gefühl, Neigung oder Entschließung sein oder solche enthalten werden, als die überall keine Gegenstände äußerer Anschauung sind, so könnte doch wohl dasjenige Etwas, welches den äußeren Erscheinungen zu Grunde liegt . . . . als Noumenon (oder besser als transzendentaler Gegenstand) betrachtet, auch zugleich das Subjekt der Gedanken sein" u. s. w., fügt aber gleich hinzu: „diese Ausdrücke aber geben gar nicht zu erkennen, was für ein Gegenstand es sei". — Kr. d. r. V. Elementarlehre, II. T. II. Abt. 2, 1. — In der zweiten Ausgabe übrigens fortgelassen!! —

[2] SCHELLING wollte, auf FICHTE fußend, nachdem KANT die transzendentale Mauer gebaut hatte, durch das Moment der Intuition, zur „intellektuellen Anschauung" umgeformt, ein Hinterpförtchen öffnen, um dennoch in die blaue transzendente Ferne zu gelangen, und das Ästhetische sollte den Heliographendienst zwischen drinnen und draußen übernehmen. KANT hatte gesagt: Alle Erkenntnis geht durch Verstand plus Sinnlichkeit. Keines dieser beiden Elemente ist im stande, für und durch sich allein eine Erkenntnis zu ermöglichen. Folglich ist eine Erkenntnis durch den Verstand allein, eine „intellektuelle Anschauung", wie sie schon SPINOZA behauptet hatte, unmöglich (Kr. d. r. V. Transz. Ästh. II, § 8, IV und: Transzend. Logik I ferner II. T. 1. Abt. II, 3. KEHRBACH, S. 67, 70 u. 232—34. S. 234 u. f.), denn sie kämen nur dem „Urwesen" zu, für uns gäbe es keine Verstandeserkenntnis, als durch das Mittel der „Sinnlichkeit". Also nur mittelbare, keine „unmittelbare" Erkenntnis! — Dagegen opponiert FICHTE, indem er das Ichbewußtsein als die unmittelbare, intellektuelle Anschauung erkennt, es zum erkenntnistheoretischen Grundprinzip für Philosophie nimmt.

SCHELLING führt diesen Gedanken weiter aus und wendet ihn direkt auf die spekulative Naturlehre an. Seine Identität, die in der Annahme einer „Weltseele" als absolute Einheit gipfelt, beruht auf eben der „intellektuellen Anschauung"; „Anschauung" ist ihm das philosophische Rüst- und Handwerkszeug überhaupt, mit dem er sein System aufzimmert. „Die intellektuelle An-

Was wir von dem Zusammenhange zwischen beiden Erfahrungsgebieten innen und außen — Wille, Objekt — wissen, ist in Ansehung des transzendenten Urgrundes, auf den es hier doch allein ankommen muß, so gut wie nichts. Beide Erfahrungsgebiete stehen sich in unserer Erkenntnis nur als zwei getrennte Spitzen

schauung ist das Organ alles transzendentalen Denkens. Denn das transzendentale Denken . . . setzt ein Vermögen voraus, gewisse Handlungen des Geistes zugleich zu produzieren, und anzuschauen, so daß das Produzieren des Objekts, und das Anschauen selbst absolut Eines ist, aber eben dieses Vermögen ist das Vermögen der intellektuellen Anschauung." — „Die postulierte Anschauung soll zusammenfassen, was in der Erscheinung der Freiheit, und was in der Anschauung des Naturproduktes getrennt existiert, nämlich Identität des Bewußten und Bewußtlosen im Ich, und Bewußtsein dieser Identität. Das Produkt dieser Anschauung wird also einerseits an das Naturprodukt, andererseits an das Freiheitsprodukt grenzen, und die Charaktere beider in sich vereinigen müssen. Kennen wir das Produkt der Anschauung, so kennen wir auch die Anschauung selbst, wir brauchen also nur das Produkt abzuleiten, um die Anschauung abzuleiten." . . . „Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes — die Philosophie der Kunst." (System des transzendentalen Idealismus. 1800, S. 51. 452. 19, vgl. die §§ 2 und 3 auf S. 463 u. f.) — Somit wird das Ästhetische transzendent-transparent, „der Grundcharakter des Kunstwerkes eine bewußtlose Unendlichkeit", die Kunst zur Offenbarung des „Absoluten", als Produkt des „Genies"; und die Romantiker hatten daraufhin das Patent als Propheten. — Für den Standpunkt der Lektüre ist SCHELLINGS Lehre geistreicher Genuß, für die Erkenntnis seine „Weltseele" ein Anthropomorphismus, neben anderen (Panlogismus HEGELS, „Weltphantasie" bei FROHSCHAMMER u. s. w.), vom wissenschaftlichen Standpunkte auf Irrtum gegründet. Denn der ganze Zauber des „Unmittelbaren" in der „intellektuellen Anschauung" schwindet dahin, wenn wir die „Intuition" — in welcher die „intellektuelle Anschauung" schließlich sich auflöst, als nichts „Unmittelbares" erkennen, sondern als einen Komplex von Vorstellungen, die ebenfalls aus der Sinnlichkeit, also der Erfahrung, herstammen, wodurch KANT recht behält. — Und ebenso ergibt sich, daß das Ästhetische nicht, wie SCHELLING und SCHOPENHAUER behaupten, durch die „Intuition" eine Wünschelrute zur vernagelten Pforte transzendenter Geheimnisse werden könne. Überhaupt gibt es in der Ästhetik nichts Metaphysisches, als das, was man von außen hineinträgt, das ästhetische Problem kann nur dann zum metaphysischen werden, wenn man daran ein metaphysisches anknüpft, wie man es zuguterletzt bei jedem Dinge machen kann.

Doch genug davon. In der Ästhetik wird davon ausgiebiger die Rede sein. Es hat aber einen eigenartigen Reiz, solche Theorien in ihrer allmählichen Entstehung zu verfolgen, ihr Aufkeimen zu beobachten, zu sehen, wie sie, sich gegenseitig steigernd, weiterwachsen, bis sie zuletzt ein ausgeprägtes System tendenziös zusammenflechten.

gegenüber, gleich zweien aus dem Meere der Unendlichkeit hervorragenden Inseln, deren Oberfläche vom Lichte der Sonne erhellt ist, deren submariner Grund aber nach einer kurzen Schicht des Dämmerlichtes im Dunkeln ruht, von keinem Taucher lebend erreichbar. Nur in der Korrespondenz von Gipfel zu Gipfel ist ein Verkehr zwischen hüben und drüben möglich, ein Handelsaustausch, der sich nur auf der Oberfläche vollzieht, nur den Interessen des geschäftigen Lebens dient.

Zwei ungelöste Probleme aus unendlicher Tiefe in unendliche Höhe ragend: Dort die Natur, zwingend, hier der Wille, frei![1]

[1] Auf dies heikle Problem noch einzugehen, wird hier nicht verlangt werden können. Es ist als solches schon Tatsache genug! Da das Thema und der Raum nicht Gelegenheit zu weiterer Auseinandersetzung geben, mag mir die Berufung auf eine Autorität verstattet sein: „Wie es nun möglich sei, daß eine immaterielle, geistige Funktion, der Wille, durch immaterielle, geistige Akte, Entschlüsse, welche nur Objekte der inneren Erfahrung sind, ein körperliches, sinnlich wahrnehmbares Ereignis, die Handlung', die allein Gegenstand der äußeren Erfahrung sein kann, hervorzubringen vermöge, — dieses, wie überhaupt der Zusammenhang zwischen Leib und Seele, ist, obgleich es von den Philosophen einen schön und stolz klingenden Namen (vinculum substantiale) und verschiedene Plätze in verschiedenen Systemen erhalten hat, bis zu dieser Stunde nichts anderes als ein ungelöstes Rätsel, welches auch hier für reichlichen Anlaß zum Nachdenken und Bücherschreiben geben, niemals aber befriedigend gelöst werden wird." — Otto Liebmann, „Über den individuellen Beweis für die Freiheit des Willens." Stuttgart 1866. S. 16. — Und hier eben liegt der Kern des ganzen Problems! Wenn die Deterministen — die Materialisten sowohl wie die um Spinoza — die „Freiheit" verneinen, so tun sie dies nur auf Grund einer These, nämlich, indem sie die Kausalität der äußeren Erfahrung ohne weiteres auf die innere übertragen, und das ist eben nur eine Ansicht, eine Behauptung, für die der Nachweis fehlt. Und so lange sie diesen nicht erbringen, ist der „Wille" — im weiteren Sinne des Wortes — frei, unbeschadet darum, ob mit voller Aufrechterhaltung der Kausalität als einem Apriori innerhalb der Analyse und der daraus erfolgenden Abstufungen des psychischen Prozesses (cf. den Abschnitt 1 „über die Tatsachen des sittlichen Bewußtseins" im eben genannten Buche) feinere Unterschiede gemacht werden, wie z. B Schopenhauer die Freiheit nicht aufhebt, sondern bloß „hinausrückt", indem er sie in den „Charakter" verlegt, oder Liebmann den Beweis „individuell", d. h. vom sittlichen Individuum aus führt und, unter Verneinung des Zwanges einer „Notwendigkeit, die ich nicht gewollt habe, die also gegen meinen Willen mich beherrscht", zu dem Satze kommt: „Frei ist der Mensch nur, wenn er durchweg nach Maximen handelt, d. h. wenn in keinem Falle ein Motiv im stande ist, ihn zu einem anderen Schlusse zu bewegen, als ihn seine Maxime verlangt" (S. 127).

§ 3

Wird über eine Wissenschaft diskutiert im Sinne ihres gesamten Charakters, ihrer Anlage, ihres Stoffgebietes und ihrer Methoden, so werden die oben skizzierten Erörterungen aus der Wissenschaftslehre nicht unwesentliche Dienste leisten können. Versuchen wir, die Resultate des eben Erörterten für unser Thema zur Anwendung zu bringen. Die Dramaturgie erscheint, wie bereits erwähnt, ihrem Stoffgebiete nach der Ästhetik angehörig. Die Ästhetik gilt ausnahmslos als Normwissenschaft. Ist dies richtig, so ist auch der Charakter der Dramaturgie sogleich gegeben und damit der Vorteil gewonnen, sie als „praktische" Disziplin, auch den strengsten Anforderungen wissenschaftlicher Rigorosität gegenüber zu behaupten.

Und hier zeigt sich der Wert und die Bedeutung, die der Scheidung im Sinne der Wissenschaftslehre zukommt. Gestattet eine Wissenschaft eine direkte normative Tendenz, so tritt der Charakter, der dadurch der Wissenschaft verliehen wird, auch in ihrem ganzen, speziell wissenschaftlichen Betriebe zu Tage. Alsdann erweist sich ihre praktische Eigenschaft sogleich als nach zwei Richtungen hin: Das Stoffgebiet liegt der wissenschaftlichen Forschung nicht als lediglich explikativ zu behandelnd vor, sondern steht als ein freies Gebiet menschlichen Willens und Willkür von Anfang an unter dem Zeichen der Postulate, des Nomothetischen. Und das „Praktische" wird alsdann nicht nur zum bloßen Appendix der Disziplin, sondern gehört zu ihrem Wesen selbst, wird zum von Anfang an bestimmenden Leitstern, der auch auf die Methode sein Licht wirft und ihren Weg beleuchtet.

Daher hat die Einreihung einer Disziplin in die Gesamtheit der Wissenschaften vom Standpunkte der Wissenschaftslehre ihre besondere Bedeutung und Wirksamkeit.

Allein wir würden diesen immerhin weitläufigen Weg nicht unternommen haben, wenn es sich bei dieser „Einreihung" nur um eine, sonst unbedeutende Registrierung und Schablonisierung handelte, und sich nicht auch für unser Thema wichtige innere Beziehungen damit verknüpften. Die Katalogisierung ins Fach des „Normativen" ist nicht nur eine bloße Etikettierungsfrage, die sonst gar nicht aufgeworfen zu werden brauchte, als ja die Aufschrift längst und nur zu gut bekannt ist. Wir

möchten im Gegenteil an diese Frage noch andere und zwar weitgehendere knüpfen.

Man hat die Dramaturgie bisher fast ausnahmslos nur im normativen Sinne behandelt und dazu die kritische Methode gebraucht. Hat man aber je ihren normativen Charakter eingehend geprüft und erwiesen? Oder ihn auf seine Konsequenzen angesehen? Wenn LESSING am Schlusse seiner Dramaturgie die denkwürdigen Worte ausspricht: „Was mich also versichert, daß mir dergleichen (Irrtümer) nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es ARISTOTELES aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indeß steh ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des EUKLID nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie von der Richtschnur des ARISTOTELES keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen".

Wir leben in nicht minder erleuchteten Zeiten, als die waren, da LESSING diese Sätze schrieb, und, wie ich noch hinzufügen will, in einer Zeit, da LESSING uns alles andere gilt, als ausgelacht zu werden. Ein jeder nimmt ihn ernst, zum mindesten als Bahnbrecher und Klassiker. Und für viele gilt er auch heute noch als Autorität, just so, wie ihm selbst der ARISTOTELES.

Man wird den ganzen Ernst des LESSINGschen Wortes erst würdigen, wenn man sich die Konsequenzen klar gemacht hat.

Sieht man die Ästhetik, mit ihr die Dramaturgie, als pronon-zierte Normwissenschaft an, so rangiert sie in der Freiheit des Nomothetischen gleich mit der Ethik. Gibt es in der Ethik Normen, die für ebenso wahr anerkannt werden müssen (müssen! auf das Evidente und Stringente kommt es an) wie die Lehrsätze der Geometrie? Die sogenannten zehn Gebote Mosis gelten gewiß für

diejenigen ethischen Postulate, denen man die universellste Gültigkeit als Moralgesetze nachsagen kann; vor allem Gesetz fünf: Du sollst nicht töten, und sechs: Du sollst nicht ehebrechen. Wenn nun jemand kommt und sagt: „Ich werfe mich dem allgemeinen Strom der Moraltheoretiker mutig entgegen; ich bekämpfe tausendjährigen Irrtum, stütze mich auf den Satz von der Umwertung aller Werte und folgere daraus: Ich darf unter Umständen töten! Ich darf zum Beispiel einen Tyrannen morden, wenn sein Wirken die Völker drangsaliert und ins Unglück stürzt; ehe ich, meine Kinder und hundert andere Gut und Leben unter seinen Launen verlieren, darf ich ihm zuvorkommen. Unter Umständen also gilt Fürstenmord für eine ebenso ethische Tat wie die politische Revolution, auf die der Mensch ein Recht hat, wie auf Licht und Luft.[1] Du mußt mir das zugeben, mein Lieber. HARMODIOS und ARISTOGEITON werden Euch als Helden ja schon auf den Schulen gepriesen, ebenso wie der, der das Scheusal NERO endlich umbrachte. Und ODOARDO GALOTTI? — Wandelt Ihr Moralmenschen nicht nach altem Gesetz sittlich befriedigt aus der Tragödie? — Ja, ich gehe noch weiter: Euch ist ein CÄSAR BORGIA ein Greuel — mir ist er eine bewundernswürdige Größe! — Und puncto sechs: Die Ehe ist eine verfehlte Institution. Erstens tut sie dem natürlichen, in seinen unwillkürlichen Instinkten kraftvollen Menschen Zwang an, zweitens ist es Tatsache, daß nur ein kleiner Bruchteil von Ehen, ehedem stets so wie heute, etc. wirklich moralisch bestanden haben."

Was und wie kann ich darauf erwidern? Mag mir die Entrüstung noch so sehr ins Blut schlagen — ich kann nur Gründe und abermals Gründe anführen, zum ersten Punkte mich auf SOKRATES und KANT stützen, denen der Gehorsam gegen Staat und Obrigkeit als Pflicht galt — mit allen Einwänden kann ich, wenn ich die Lust dazu verspürte, ihm opponieren, aber die Gefahr bestände immerhin, daß z. B. einem waschechten Anarchisten gegenüber doch nur Meinung gegen Meinung zuletzt stehen bliebe.

Wenn mir aber jemand bestritte, daß die Winkelsumme eines Dreiecks gleich zwei Rechten ist, daß PYTHAGORAS mit seinem Satze sich geirrt, nun, so könnte ich mir alle Entrüstung sparen.

Die Lehrsätze der Geometrie enthalten keine normativen

---

[1] BAKUNIN hat z. B. derartige Theorien verfochten. Der moderne Anarchismus mit seiner „Propaganda der Tat" steht auf demselben „Moral"-Kodex.

Thesen, sondern objektive Gesetze, und die mathematische Praxis ist angewandte Wissenschaft, keine nomothetische, denn ihre Evidenz beruht auf objektiver Anschauung, nicht auf subjektiver Überzeugung.

Nun erwäge man die Konsequenz des LESSINGschen Satzes. ARISTOTELES erscheint danach nicht als „Dramaturg", sondern einfach als Entdecker, er hätte dasselbe Recht, ein „Heureka" auszurufen, als er seine Poetik konzipierte, wie einst ARCHIMEDES.

Wir brauchen auf die Konsequenz, daß alsdann alle in Vor- und Nachwelt von ihm abweichende Dramatik mangelhaft, „unvollkommen", „Chikane" sei, gar nicht so großes Gewicht zu legen, sondern wollen uns vielmehr an die Hauptsache, an die prinzipielle Bedeutung des LESSINGschen Diktums halten. Und diese kann dann keine andere sein als die: Die Dramaturgie ist keine ausgeprägte normative Wissenschaft, sondern nur eine angewandte. Denn: Die „Normen" des Dramas sind als objektive Gesetze so wahr, wie $2 \times 2 = 4$, wie der pythagoreische Lehrsatz und die Elemente des EUKLID.

Ich leugne nicht, daß sich dieser Gedanke denken ließe. Warum nicht? Es könnte so mancherlei für ihn sprechen. Erstens: Wenn z. B. das Drama, wie behauptet wird, als Kunst eine Mimesis der Natur des Geschehens ist, das seine Gestaltung nach dem Satze vom Grunde empfängt, warum sollte in dem Abbild und Korrespondenzgebilde, das die Kunst gibt, nicht eine bestimmte Form der Gestaltung aus einer analogen „Logik der Tatsachen" resultieren? Worauf diese Korrespondenz sich gründe, das mag eben die Wissenschaft nur herausfinden. Genug, die Tatsache bestünde: es gibt immanente Gesetze des Tragischen, wie des Dramatischen überhaupt, ihr Entdecker ist ARISTOTELES — und vielleicht entdeckt die Dramaturgie als Wissenschaft noch etwas mehr hinzu, wie NEWTON und LEIBNIZ zu den Pythagoreern und zum EUKLID.

Zweitens: Die Ästhetik stand dem Gedanken, daß gewisse objektive Momente die Ursachen der ästhetischen Wirkung seien, durchaus nicht so fern, sie proklamiert „Gesetze" sowohl in formaler wie inhaltlicher Hinsicht, die mit dem Anspruch von absoluter Gültigkeit aufgestellt worden sind,[1] und nach dem Satze, daß das, was für das Allgemeine gilt, auch für das Besondere zu

[1] Im nächsten Abschnitte ist ausführlicher davon die Rede.

gelten habe, wäre die dramatische Kunst, zum mindesten gesagt, davon auch nicht frei.

Somit wird der normative Charakter der Dramaturgie aus der usuellen Behauptung zum Problem; und die Eruierung ihres Charakters vom Standpunkte der Wissenschaftslehre aus ist nicht müssig, sondern direkt notwendig. Der nächste Abschnitt wird sich daher eingehend mit der Frage, ob normativ oder nur angewandt, zu befassen haben.

Aber gesetzten Falles, die Behandlung dieser Frage würde den normativen Charakter der Disziplin ergeben, die vorangegangene Erörterung hat für die Prolegomena unserer Wissenschaft auch noch weitere Bedeutung. Wenn wir nämlich gesehen haben, daß eine jede normative Disziplin auch ihr rein explikatives Feld hat und demgemäß auch als theoretische Wissenschaft sich zu betätigen habe, ferner, daß eine jede ein Konglomerat von Hilfswissenschaften ausmacht, die hinsichtlich ihres Charakters und ihrer Methoden ganz differenzierte Aufgaben stellen, so werden auch daraus die Konsequenzen zu ziehen sein: Es wird unmöglich sein, die Dramaturgie auf einen einseitigen Betrieb zu beschränken und sie an eine einzige Methode zu binden. Vielmehr wird sich auch für sie wie bei einer jeden normativ-praktischen Wissenschaft ein theoretisches Gebiet als Notwendigkeit ergeben, dem als einer systematischen Vereinigung von Hilfswissenschaften zu einer Sonderwissenschaft ein weit verzweigtes Arbeitsgebiet und eine kompliziertere Methode eingeräumt werden muß.

Dritter Abschnitt

Dramaturgie als Normwissenschaft

Erstes Kapitel

§ 1

Die Beantwortung der Frage, ob die Dramaturgie als freie Normwissenschaft anzusehen sei, oder nur als „angewandte", wohin im letzteren Falle die Konsequenz jener LESSINGschen Worte führen müßte, hängt von mancherlei Erwägungen ab, die prinzipiell die gesamte Ästhetik betreffen; und der Beweis für ihren freien normativen Charakter wird daher zumeist auch auf diesem allge-

meinen Boden sich abspielen, von dem aus alsdann der Schluß auf das Spezielle des Stoffgebietes gezogen werden kann. Dieser Beweis ist direkt wie indirekt möglich und bezieht sich in gleicher Weise auf materielle wie formelle Eigenschaften des Stoffgebietes.

Denn direkt erscheint schon der Gegenstand der Disziplin, die Dramatik, wie eine jede Kunst uns als ein Produkt freiester menschlicher Willenshandlung und Willkür, gleich wie alle Gebilde geistiger Schöpferkraft, wie alle postulierende Weltanschauung, die ja auch als solche mit in diesen Stoff einfließen kann und daher schon um deswillen ihm den Charakter freiester Normativität aufzuprägen im stande ist.

Des Weiteren birgt auch die speziell künstlerische Anordnung des Stoffes als technische Form das Problem des freien Normativen in sich, und auch von hier aus ist der Nachweis zu erbringen, daß alle ästhetischen Gesetze — also auch die der künstlerischen Gestaltung in der Dramatik — auf Normen beruhen, die nur aus freier Willkür hervorgehen, also nicht stringent und nicht zwingend sind, mögen sie als „Formen" auch noch so lange durch Tradition ein respektables Gewohnheitsrecht sich erworben haben und für passend gehalten worden sein.

Die ganze Frage läuft aber bei eingehender wissenschaftlicher Spezialuntersuchung schließlich auf zwei ästhetische Grundprobleme hinaus: Erstens auf das Problem, ob die primären Bedingungen des ästhetischen Phänomens im Objekte oder im Subjekte liegen, und zweitens, ob im letzteren Falle die subjektive Bedingung in transzendentaler Hinsicht nur eine absolute Norm und keine relative zulasse, so, wie es die auf eine Theorie des „Geschmackes" begründete Ästhetik KANTs erfordern muß.

Das hierzu nötige Beweismaterial wird sich auf zwei Momente zu stützen haben: Auf die Aufzeigung der wichtigsten Tatsachen des ästhetischen Phänomens und auf die kritische Prüfung von ästhetischen Gesetzen hinsichtlich ihrer absoluten Gemeingültigkeit. Das eine hängt mit dem anderen innig zusammen: Ergeben die Tatsachen, auf denen das eigentümliche Phänomen des Ästhetischen beruht, eine subjektive Relativität, so werden sich auch die ästhetischen „Gesetze" dieser zu unterwerfen haben und nur eine bedingte, sekundäre und relative Gültigkeit beanspruchen dürfen. Und gelingt dieser Nachweis, so wird wiederum das Fundament des Ästhetischen nicht im Objekte ruhen können,

sondern nur im Subjekte und in diesem außerdem sich nicht als ein Apriori, samt einer absoluten Norm, sondern als ein Aposteriori, nicht in transzendentaler Form, sondern nur in psychologischer Formation erweisen.

Denn: Liegen die Bedingungen des Ästhetischen im Objekte, so bleibt die Möglichkeit offen, daß seine Gesetze abhängig sind von außerpersönlichen Wirkformen des Seins und daher den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben können, sind sie jedoch lediglich an das Subjekt gebunden, so können jene, und zwar nur in diesem Falle, Resultat willkürlicher, freier geistiger Tätigkeit sein.

Das zweite Kapitel dieses Abschnittes wird sich bemühen, aus den Tatsachen des ästhetischen Phänomens den Beweis für dessen rein subjektiven Charakter zu erbringen, während das dritte ihn zu verstärken sucht durch die kritische Erörterung von einigen ästhetischen Gesetzen und deren angeblich objektiven Bedingungen hinsichtlich einer angeblich zwingenden Normativität.

§ 2

Die theatralische Kunst erscheint uns zunächst als ein Produkt der freien Willensbetätigung. Der Dramatiker kann schalten und walten mit seinem Stoff wie ihm beliebt, er stellt die Wirklichkeit dar frei in der Erfindung, frei in der Motivierung und frei in der Bewertung. Er kann somit in der „Willkür" seines geistigen Schaffens weit über den Historiker hinausgehen, der das tatsächliche Ereignis rein explikativ unter der Forderung der Wahrheit aufzuzeichnen hat und eine normative Tendenz nur in der Art einer Kritik vom postulatorischen Gesichtspunkte aus daran knüpfen darf, als eine rein subjektive persönliche Zutat, als eine persönliche Beleuchtung, über den rein objektiven Stoff des „Seins" — der Vergangenheit — ausgegossen, während dem Dramatiker es frei steht, in sogenannter poetischer Lizenz, die er mit dem Schöpfer eines jeden Kunstwerkes gemein hat, das Sein in der ästhetischen Vorstellung ganz nach seinem Belieben zu modeln und zu formen. Der Historiker wird kein „Klärchen" neben Egmont stellen, während GOETHE dessen Gattin ohne weiteres ignorieren durfte. Während ein gewisser Stil historische Treue verlangt, kann mit demselben Rechte sich ein anderer Stil die anscheinend gröbsten Anachronismen erlauben. MURILLO läßt auf seinem köstlichen Gemälde vom Tode der Heiligen Clara (Dresden, Kgl. Galerie) Christus und die

Madonna direkt im Milieu der Szene, sozusagen als Anwesende unter anderen, erscheinen, und FRITZ VON UHDE versetzt ganz absichtlich und prinzipiell Jesum in den Kreis armer Leute des neunzehnten Jahrhunderts. Ganz dasselbe kann sich auch das Drama — vom mittelalterlichen ganz abgesehen — erlauben: auch zu unserer Zeit erscheinen Faust und Helena im Zwiegespräche auf der Bühne.

In gleicher Weise frei ist auch der darstellende Künstler, der Schauspieler und der Dirigent des gesamten bühnenkünstlerischen Werkes, der Leiter der Regie. Sie leihen der Zeichnung des Dramatikers die Farbe, die sichtbare Darstellung ist ihr Werk, und sie dichten diese in freier Schöpfung hinzu, wählen die Farben und Töne nach ihrer individuellen freien Phantasie.

Alles künstlerische Schaffen geschieht aus eigenem freien Willen, ist die unmittelbare Produktion ungebundener Willkür, die im künstlerischen Scheine selbst Naturgesetze aufzuheben vermag.[1] Aber gerade diese allseitige Freiheit muß es ganz von selbst mit sich bringen, daß die gesamte künstlerische Praxis zu normativer Betrachtung Anlaß gibt, welche fordert, daß das Kunstwerk nicht von blinden Einfällen, sondern auch von methodischer Erwägung getragen wird.

Denn die freie künstlerische Gestaltung gibt zwar eine unendliche Möglichkeit künstlerischer Wirkung, aber auch hinsichtlich der Qualität; sie kann ebensowohl fehlschlagen, wie die höchsten Leistungen erzielen. Dabei wird sie sofort unter den Gesichtspunkt

[1] Eine schlechte Faustvorstellung, wenn nicht Faust und Mephisto aus Auerbachs Keller auf einem Fasse reitend zum Kellerloche hinaussausen, wenn im Spiegel der Hexenküche nicht das sichtbare Bild erscheint — die Zauberei muß geschehen, das heißt anschaulich werden, denn dazu ist die dramatische Kunst verpflichtet. Gewiß kann es vorkommen, daß mancherlei in einem Manuskript, was ohne Rücksicht auf die Technik der Bühne, nur vom Schreibtische aus, gedacht wurde, in der darstellenden Ausführung auf große Schwierigkeiten stößt, — einiges überhaupt unausführbar ist. Aber vieles ist mit gutem Willen doch zu erreichen, selbst die schwierige Erscheinung Mephistos in der Studierstube, der aus dem Pudel zum Ungetüm heranwächst. — MORITZ WIRTH hat z. B. in genialer Weise technische Verbesserungen für gewisse Dinge in den WAGNERschen Dramen ersonnen, z. B. für die Vorschrift WAGNERS in Parsifal Akt I: „Ein blendender Lichtstrahl dringt von oben auf die Schale herab" und für den Einzug der Götter nach Walhall im Rheingold. Daß „Bayreuth" von den WIRTHschen Vorschlägen keine Notiz nahm, spricht nicht gegen ihren Wert.

eines Werturteils gebracht, es entwickelt sich aus der Erfahrung dieser Wirkung heraus ein Bedürfnis nach Normen, die als sogenannte Kunstregeln seit alters her aufgestellt und beachtet worden sind. Fernerhin resultiert aus den Postulaten der dichterischen Idee, aus der persönlichen Weltanschauung des Dramatikers eine Bewertung vom rein inhaltlichen Standpunkte aus, ohne weitere Rücksicht auf die formelle Ausgestaltung des Stoffes hinsichtlich der technischen Wirkung. Kommt diese letztere Bewertung auch aus einem ursprünglich anderen Gebiete als dem rein ästhetischen, nämlich aus der einer allgemeinen Weltanschauung, und spielt sie damit auf das Gebiet des Ethischen hinüber, so ist dennoch ihr Einfluß und ihre Bedeutung so groß, daß sie neben jener der rein künstlerisch-technischen Wirkung als nicht minder wichtig in Betracht kommen muß. Die Ideen z. B., unter denen SCHILLERs Franz Moor, der „Deutsche Jüngling" Ferdinand, der WAGNERsche Siegfried stehen, sind im letzten Grunde rein ethische, ein Postulat der dichterischen Weltanschauung spricht sich darin aus. Aber dennoch ist die Tendenz dieser Idee nicht hinauszuweisen aus dem speziell ästhetischen Gebiete, denn die Tendenz schafft und wirkt das ganze Drama mit, die einzelnen Charaktere, die Handlung, die sich in Aktion und Reaktion aus Idee und Charakteren ergibt. Und eben die Idee selbst erzeugt einen Teil der Wirkung, die von dem Kunstwerk ausgeht. Oder meinen wir, daß es gleichgültig wäre, ob Hamlet zuletzt, mit den Eltern versöhnt, mit Ophelien Hochzeit mache, daß Lohengrin an Elsas Seite das Silberjubiläum als Regent von Brabant feiere, und Franz, nachdem er vier Akte hierdurch „die Kanaille" gewesen, im fünften Ovationen und Dekorationen erhielte?

Es ergibt sich demnach für das Normative in der dramatischen Kunst eine Gruppierung nach zwei Richtungen, nach der technisch-ästhetischen, wie nach der inhaltlich-ästhetischen hin. Sprechen wir von „Gesetzen" des Dramas, so ist zu bemerken, daß diese sowohl nach der einen, wie nach der anderen Seite hin gravitieren können. So würden z. B. die Normen, die die Form der Tragödie, deren sogenannte Architektur, den „Aufbau", betreffen, sich auf rein technisch-ästhetische Faktoren beziehen, indem sie die Voraussetzung enthalten, daß auf ihnen, ganz abgesehen von ihrem Inhalte, die Möglichkeit der höchsten künstlerischen Wirkung beruht — während umgekehrt das Postulat, z. B. daß eine schlechte Tat

eine Strafe und Sühne finden soll, ganz unabhängig von irgend einer Kunstform erscheinen kann, in der diese ethische Forderung auf der Bühne sichtbar erfüllt werden soll. Vom Standpunkte lediglich dieses Postulates aus wäre es z. B. gleichgültig, an welcher Stelle des Aufbaues des Dramas die Peripetie zu stehen komme, ja ob für die ganze Anlage des Stückes dieses Kunstmittel überhaupt nötig sei.

Es könnte aber den Anschein haben, als ließe sich eine prinzipielle Trennung durchführen, die die formellen als rein „ästhetische" Normen absonderte von den inhaltlichen einer allgemeinen Weltanschauung und, auf dieser Trennung fußend, das ganze Gebiet dieser letzteren von dem speziell ästhetischen Normprobleme absondernd, es lediglich der Spezialwissenschaft der Weltanschauung, der Philosophie, respektive der Ethik überwiese. An und für sich, in den letzten Prinzipien ist das zuzugeben. Ob eine pessimistische oder eine eudämonistische These vertreten wird oder nicht, ob wir nur erschüttert oder zugleich auch durch irgend einen „Ausblick" in eine Weltordnung „erhoben" werden sollen, das hätte mit der Form des Dramas an und für sich nichts zu tun. Allein es muß bemerkt werden, daß diese beiden Normrichtungen dennoch ineinander überfließen, zum mindesten noch nicht prinzipiell getrennt sind. Denn die theoretische Ästhetik nahm bisher bei der Aufstellung von ästhetischen Normen auf diese Scheidung nicht Rücksicht, sie normierte sowohl vom Inhalte wie von der Form aus — und in den „Gesetzen des Dramas" mischten sich die Normen der künstlerischen Form mit denen der Weltanschauungsmaximen durcheinander. Und andererseits können diese letzteren doch wiederum auf die ersteren einen bestimmenden Einfluß ausüben: denn die Form, sofern sie Anordnung des Stoffes ist, steht von diesem durchaus nicht isoliert ohne irgend welche innere Beziehung da. Wenn z. B. im Tragödienschema die Forderung einer tragischen Schuld und Sühne erhoben wird, so wird die Anordnung des Stoffes in gewisser Beziehung davon abhängen können: Die Motivierung dieser Schuld, der Vollzug der Sühne erfordern zu deren Sichtbarmachung bestimmte Szenen, die wiederum als Einzelelemente in dem Gesamtorganismus des Aufbaues eingeordnet sein wollen und somit die Form wesentlich beeinflussen können.

Überhaupt läßt sich Form und Inhalt im Ästhetischen durchaus nicht fundamental scheiden, denn erstens kann der Inhalt von

bestimmendem Einfluß auf die Form sein, und zweitens ist eine „reine" Form, eine durchaus „inhaltslose", ästhetisch überhaupt nicht vorhanden, wie, im Gegensatz zu KANT, auf den nachfolgenden Seiten erwiesen werden soll.

§ 3

Zu der allgemeinen Charakterisierung des Normativen müssen noch einige Bemerkungen in methodologischer Hinsicht hinzugefügt werden. Es soll gleich hier ausgesprochen werden, daß das Normative nicht ohne weiteres das Alpha, sondern erst das Omega in der wissenschaftlichen Ästhetik sein darf, nicht von Anfang an auftreten, sondern erst ihr letztes Resultat sein kann. Wird die normative Tendenz von allem Anfang an dem Stoffe entgegengebracht, so ist eine doppelte Fehlerquelle eröffnet für die Ästhetik hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Methode wie hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Grundtheorie. Denn in dem Bestreben, sofort zu normieren, liefert sie sich allsogleich jener einzigen Methode aus, der kritischen, und räumt ihr vorschnell zu viel Einfluß ein. Der Theoretiker, der sogleich darauf ausgeht, zu normieren, Regeln und Postulate aufzustellen, kommt dadurch in die Versuchung, das gesamte Fundament der ästhetischen Wissenschaft vorzüglich in der Aufstellung von Normen und normativen Grundbegriffen zu sehen. Er erkennt es alsdann als seine Hauptaufgabe, ein System von Begriffen zu schaffen, das Schöne, das Erhabene, Liebliche, Anmutige, Tragische, Komische u. s. w. in begrifflicher Absonderung aus- und nebeneinander zu stellen, zugleich aber will er einen Maßstab geben, auf dem er fein säuberlich die Grade und Ziffern einzugravieren habe, nach denen mit Werturteilen das Stoffgebiet abzumessen sei, um zuletzt zu sagen: Diese Bedingungen muß das Ästhetische erfüllen, wenn es im einzelnen unseres Beifalles würdig sein soll. Wehe dann, wenn das „Schöne", das „Tragische" u. s. w. der normativen Schablone nicht entspricht!

Zum anderen aber: Tritt der Ästhetiker ohne weiteres mit der normativen Absicht auf den Plan, so wird auch seine Einsicht ohne weiteres nur auf diesen Punkt gerichtet sein, und zwar so intensiv, daß er schließlich im gesamten ästhetischen Phänomen selbst nichts weiter sieht, als ein individuelles Vermögen zu normieren — den „Geschmack". Zu solchen Konsequenzen führt jene vorschnelle

Arbeit der Ästhetik von „oben“,[1] die nicht beachtet, daß in der Wirklichkeit die Tatsachen ineinanderfließen, daß im Prokrustesbette der Begriffsklitterung die produktive Kunst einseitig malträtiert wird, daß der schaffende Künstler durch die anmaßenden Normen einer im Phrontisterion ausspekulierten „Schönheitsphilosophie“ drangsaliert und gequält wird, indem das Kunstwerk nicht mehr naiv seine Wirkung auszuüben vermag, sondern das Publikum sich erst mit der normativen Brille des Ästhetikers versieht, der oft selbst den Wald der Kunst vor seinem eigenen vernagelten Bretterzaun nicht sieht und dessen geheimnisvolles Rauschen an der armseligen Stimmgabel prüft, die er sich „streng wissenschaftlich-logisch“ aus — weiß Gott woher geholten Grundprinzipien zurechtgefeilt hat.[2]

§ 4

Die eigentümliche Wirkung des ästhetischen Phänomens auf das Subjekt, die Intensität der Sympathie oder Antipathie, die diese in sich schließt, hat die Ästhetik immer verleitet, mehr mit Richterstab und Richtschwert zu arbeiten, als mit der Sonde; die persönlich-subjektive Empfindung hat in der wissenschaftlichen Bearbeitung des Stoffes deren Gang oft mehr beeinflußt als zweckdienlich war, und diese Verleitung zum Normieren hatte wiederum eine ganz spezielle Fundamentierung des Gebietes zur Folge, wie die Geschichte der Ästhetik bedeutsam genug aufweist.

Schon ALEX. GOTTLIEB BAUMGARTEN, den man traditionell — ob mit Recht oder Unrecht, soll dahingestellt bleiben — als den Be-

[1] Man wendet gegen die neuere Ästhetik, die „von unten“, ein: „Ästhetik aus der Frosch-Perspektive!“ Ja, kann man denn nicht auch von da aus den Himmel über sich sehen? und: Die Wolkenperspektive erinnert immer an den seligen IKARUS! — Oder könnte man nicht replizieren: „Fledermaus-Perspektive!“ Fledermäuse aber hängen bekanntlich, wenns lichter Tag ist, sich mit den Beinen oben am Schlotsims fest, den Kopf nach unten — gerade verkehrt! cf. die folgende Anm.

[2] Man sehe z. B.: SCHASLERS Polemik gegen die Schöpfungen R. WAGNERS („Über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“ II, S. 202—205). — Hat die kritische Opposition all' dieser „Ästhetiker“ den endlichen Sieg der WAGNERschen Kunst verhindern können?

Der einzige ernste und gefährliche „Anti-Wagnerianer“ ist NIETZSCHE. Warum? Weil er ihn bis ins Mark verstanden und empfunden hat! — Er greift dessen Werke in deren Inhalt an, nicht mit willkürlicher ästhetischer Normkritik.

gründer der Disziplin ansieht, legt ein beredtes Beispiel dafür ab. So wichtig seine Ansicht auch war, die Begründung des ästhetischen Phänomens von einer spezifischen Vorstellungsart aus zu unternehmen,[1] so verleitet ihn doch die Sucht nach Normierung zu dem ganz gewaltigen Irrtum, im Ästhetischen analoge Normen zu suchen, wie sie das Denken in den unveränderlichen evidenten Gesetzen der Logik besitzt. Seine Ästhetik als Teil einer allgemeinen Gnoseologie, als neuer Appendix zur alten ars cogitandi, zeigt Seite für Seite die Verkennung sowohl des psychologischen wie normativen Grundproblems des Ästhetischen auf.

Eine andere vorschnelle Festlegung der ästhetischen Grundprinzipien brachte die Fundamentierung auf die Theorien von „Lust und Unlust" und die Lehre vom „Geschmack" als Ausgangspunkt des ästhetischen Phänomens mit sich. Die Basierung auf „Lust und Unlust" spielt in der Geschichte der Ästhetik ununterbrochen ihre Rolle; das Prinzip entwickelt sich von der Antike bis in die neueste Zeit hinein: von PLATO, der es von den Cyrenaikern übernahm,[2] bis zum Begründer der neuen ästhetischen Forschung, bis zum verehrungswürdigen FECHNER. Auch die Lehre vom „Geschmacke" hat ihren historischen Einfluß gehabt: Engländer wie Franzosen des 18. Jahrhunderts, HOME, MONTESQUIEU, D'ALEMBERT u. s. w.[3] begründeten auf diese Theorie normative Systeme der Ästhetik, und WINCKELMANN sieht im „sensus pulchritudinis" die ästhetische Wurzel überhaupt.

HOME formuliert z. B. folgendermaßen: „Ein Geschmack für diese Künste ist eine Pflanze, die von Natur auf manchem Boden, ohne Wartung, aber fast auf keinem bis zur Vollkommenheit wächst. Sie kann durch Kunst weit schöner gezogen werden und wird durch die gehörige Sorgfalt sehr verbessert. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, geht der Geschmack in den schönen Künsten der moralischen Empfindung zur Seite, der er in der Tat nahe ver-

---

[1] Es liefen freilich Irrtümer mit ein, an denen die LEIBNIZ-WOLFFsche Psychologie und Metaphysik Schuld trägt, und die KANT veranlaßten, das ästhetische Phänomen ganz vom „Erkenntnisproblem" abzutrennen, womit andererseits wiederum das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wurde.

[2] cf. Dialog des SOKRATES mit PROTAGORAS im „Philebos", Kap. XXIX und XXX.

[3] Den Literaturnachweis siehe bei KRUG, Encyklopäd. philos. Lexikon, Art. „Geschmack".

wandt ist ... Hieraus entspringen Grundsätze, nach welchen man den Geschmack irgend eines einzelnen Menschen beurteilen und über denselben einen Ausspruch tun kann. Wo er mit diesen Grundsätzen übereinstimmt, können wir mit Gewißheit entscheiden, daß er richtig, sonst aber, daß er falsch und vielleicht eigensinnig ist. So werden die schönen Künste, gleich der Moral, zu einer vernunftmäßigen Wissenschaft und können, wie diese, zu einem hohen Grade von Klarheit und Richtigkeit gebracht werden."[1]

Beide Theorien, die Lust- und Unlusttheorie wie die Geschmackstheorie kreuzen sich in KANT, dem Vereinigungs- und Durchgangspunkt der gesamten geschichtlichen Entwickelung des ästhetischen Problems. Zwar tritt KANT nicht als Geschmacksrichter und Normengeber auf, er verwahrt sich in der Vorrede zur Kritik der Urteilskraft dagegen, „die Untersuchung des Geschmacksvermögens ... zur Bildung und Kultur des Geschmacks (denn diese wird auch ohne alle solche Nachforschungen, wie bisher, so fernerhin, ihren Gang nehmen)" anzustellen, sondern will sie nur in „transzendentaler Absicht" untersuchen, aber eben gerade diese transzendentale gründliche Untersuchung führt, von seinen Prämissen aus, ihn zu der Begründung einer Geschmackslehre mit absolut normativer Tendenz: „Die ästhetische Urteilskraft ist ein besonderes Vermögen, Dinge nach einer Regel, aber nicht nach Begriffen zu beurteilen."[2] „Der Geschmack macht auf Autonomie Anspruch."[3] Und in „transzendentaler Absicht" gewinnt er dann im Ästhetischen ein Apriori.

Es mag verstattet sein, an der Hand der KANTschen Ästhetik auf die Begründung des ästhetischen Problems und seines normativen Charakters, auf die „Lust- und Geschmackstheorie" kurz einzugehen.

Das Fundament der Ästhetik ist zunächst nicht, wie KANT

---

[1] Elements of criticisme, 1762. Deutsch von MEINHARD, Wien, 1785. Einleitung. Man sieht die nahe Verwandtschaft mit BAUMGARTEN, wenngleich jede Schule ihren eigenen Weg einschlägt. Es dürfte sich lohnen, den Parallelgang innerhalb der Ästhetik des 18. Jahrhunderts einmal näher zu untersuchen. Eine allgemeine Geschichte der Ästhetik im Sinne der historischen Entwickelung der Fundamentalprinzipien ist überhaupt noch ein Desiderat.

[2] Kritik der Urteilskraft. Einleitung, VIII.

[3] Ebenda, 1. Teil, § 32.

meinte, ein Urteil a priori. Die Ästhetik, die auf diesen Tatsachen allein aufbaut, als auf einem Axiom, und damit ausschließlich ihr Stoffgebiet begrenzt, gerät sowohl hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Untersuchungsganges wie ihrer Resultate auf einen Holzweg.

„Lust" und „Unlust" sind nicht die letzten Grenzsteine, hinter ihnen verbergen sich Tatsachen, die herbeigezogen werden müssen, damit man jenen den richtigen Platz anweise und keine falschen Schlüsse daraus ziehe. Lust und Unlust sind inhaltlich keine Apriori, sondern Gefühle, hinter denen ein höchst komplizierter Erfahrungsinhalt ruht, ein Komplex von Erinnerungsvorstellungen, Assoziationen u. s. w. Die These ihrer Apriorität muß, wie es denn bei KANT auch geschieht, notwendig dazu führen, in ihnen eine Allgemeingültigkeit zu sehen, einen Normalmaßstab, sensus communis,[1] „mit einem Anspruche auf jedermanns Beistimmung". — Und auch dagegen streitet jegliche Erfahrung. Die alte Phrase „De gustibus" u. s. w. besteht zu recht, denn das Spiel der Assoziationen ist innerhalb der Individuen verschieden, ja, kann in einem und demselben Individuo variieren und das „Geschmacksurteil" kontradiktorisch umgestalten.

KANT schreibt: „Sagen: Diese Blume ist schön, heißt ebensoviel, als ihren eigenen Anspruch auf jedermanns Wohlgefallen ihr nur nachsagen." — „Alle Geschmacksurteile sind einzelne Urteile, weil sie ihr Prädikat des Wohlgefallens nicht mit einem Begriffe, sondern mit einer gegebenen einzelnen empirischen Vorstellung verbinden. Also ist es nicht die Lust, sondern die Allgemeingültigkeit dieser Lust, die mit der bloßen Beurteilung eines Gegenstandes im Gemüthe als verbunden angenommen wird, welche a priori als allgemeine Regel für die Urteilskraft, für jedermann gültig, in einem Geschmacksurteile vorgestellt wird. Es ist ein empirisches Urteil, daß ich einen Gegenstand mit Lust wahrnehme und beurteile. Es ist aber ein Urteil a priori, daß ich ihn schön finde, d. i. zum Wohlgefallen jedermanns als notwendig ansinnen darf."

[1] cf. Kritik der Urteilskraft, I, § 32. 37. 40. Aber wohl zu beachten, daß KANT meint, dies Urteil „sinne die Einstimmung nur an", postuliere sie aber nicht — denn sonst müsse es ein logisches, auf Gründen beruhendes sein. Also: Das Ästhetische hat Normen, transzendentale, die aber nicht sich dem Satze vom Grunde unterwerfen.

Und um das Apriori im Ästhetischen zu wahren, muß er zu der These kommen, daß die ästhetische Beurteilung des Gegenstandes dem Gefühle der Lust vorangehe! Also nicht: Die Blume erweckt mir Lust, und darum sage ich: „sie ist schön" — sondern ich beurteile sie zuerst als schön — und aus diesem Urteile resultiert die Lust. Warum? Sonst wäre es ein „empirisches" Urteil, und das „Schöne" würde mit dem „Angenehmen" kollidieren, was aber nach KANT nicht sein darf. Ganz richtig empfindet KANT, daß hier der „Schlüssel zur Kritik des Geschmackes" sei. Aber er hat ihn nach der falschen Seite herumgedreht, statt das Phänomen aufzuschließen, es sich versperrt und statt Tatsachen Gespenster entdeckt, wie die formale Zweckmäßigkeit ohne Zweck und alle seine subjektive Formalität überhaupt, zu der er dann im Widerspruch das eigentlich Ästhetische als „Adhärierende Schönheit" wieder hereinlassen muß, während die „reine" oder formale Schönheit als ein transzendental ausgeblasenes Ei ohne Schale übrig bleibt. Mit dem Hinaustreiben allen Erfahrungsinhaltes aus dem ästhetischen Phänomen wird letzteres zum bloßen subjektiv-formalen „freien Spiel der Erkenntniskräfte", das „Gefühl dieses freien Spieles der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung" ist der „Gemütszustand", dessen „allgemeine Mitteilungsfähigkeit" „als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils demselben zu Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß".[1]

EDUARD VON HARTMANN, der den Schlußsatz des § 37 der Kritik der Urteilskraft an die Spitze seiner Darstellung der KANTschen Ästhetik stellt, sagt: „Sollte aber das reine Geschmacksurteil a priori sein, so durfte es nicht die Materie der Empfindung, sondern nur die Form der Vorstellung betreffen; daher stammt KANTs prinzipielle Verwerfung des ästhetischen Sensualismus und Idealismus. Für uns hat diese psychologische Motivierung nur ein historisches Interesse; denn wir erkennen beide hier entscheidende Behauptungen KANTs als Irrtümer: erstens, daß nur die Formen des Vorstellens und nicht ebenso auch die Materie der Empfindung a priori seien, und zweitens, daß das a priori Produzierte allen Menschen gemeinsam sein müsse."[2]

[1] Kr. d. U. I, § 9.
[2] Die deutsche Ästhetik seit KANT, S. 2.

Dies Apriori aber ist die Hauptsache der KANTschen Ästhetik,[1] „denn irgend ein Prinzip muß es a priori in sich enthalten".[2]

Es mußte eben. Des Systems wegen. Weder in die theoretische Vernunft, noch in die praktische paßte das Ästhetische, daher ward es mit der Naturteleologie, die auch nicht in das eine oder andere sich recht fügen ließ, zusammengekoppelt als ein Mittelding, eine „Urteilskraft", die a priori zu sein hatte. Daher denn auch die reine formale Schönheit, ohne Erfahrungsinhalt, immaculate empfangen und, immaculate von der Erfahrung, in den Springbrunnen gelegt, damit die Einbildungskräfte ihr Spiel damit treiben.

In Wahrheit ist das ästhetische Phänomen ganz anders. Die moderne Ästhetik hat mit der „Unmittelbarkeit" — das „Rätselhafte" in dem Prinzip der Urteilskraft nennt es KANT in der Vorrede — des ästhetischen Phänomens aufgeräumt und die Begründung der Tatsachen auf einen bloßen „Geschmack" damit beseitigt. Wir werden im nächsten Kapitel die psychologischen Prinzipien, aus denen sich die Formation des Ästhetischen ergibt, in einer kurzen Übersicht aufzeichnen, hier sei nur zuvörderst der Einwand erhoben gegen die andere Grundthese der KANTschen Ästhetik, nämlich die, daß das Ästhetische auf einem „Urteile" beruhe. Wenn KANT das ästhetische Phänomen auf ein „Geschmacksurteil" hinausführt, so ist in diesem Begriffe zweierlei zu unterscheiden: Neben dem Geschmack und der in diesem sich vollziehenden Beurteilung noch die Formulierung in einer Aussage, einem Urteile. Beides aber ist irrig, insofern damit das letzte Prinzip des Ästhetischen gegeben sein soll: Denn das eine wie das andere ist nur von sekundärer Bedeutung und enthält nicht das Primäre, das die fundamentale Tatsache des Ästhetischen ausmacht. Den eingehenderen Beweis gegen die Geschmackstheorie kann nur die im folgenden Kapitel enthaltene Analyse der psychischen Bedingungen des Ästhetischen ergeben, hier seien nur einige allgemeine Gegengründe erwähnt und besonders der Auffassung eines „Urteils" im Ästhetischen als primärer Tatsache widersprochen. Ich sage nicht notwendig: „das ist schön," wenn etwas auf mich ästhetisch wirkt, jedenfalls ist mit einem Urteile über die psychische Wirkung des Ästhetischen noch nicht der psychische Prozeß erklärt, der sich in mir vollzieht.

[1] Vergl. dazu: HERMANN COHEN, KANTs Begründung d. Ästhetik. 1889. S. 184 u. f.
[2] Vorrede.

Wenn ich eine Andachtsstunde vor der Sixtina feiere, so urteile ich gar nichts, formuliere auch für mich nichts. Ich sinne auch niemandem etwas an, wenn der Tristan zu Ende ist. Der Mann neben mir kann ja ein Böoter sein. Ich würde sogar sehr ärgerlich sein, wenn er sich zu mir wendete: „Das ist schön." Ich bin so voll von der Wucht des Eindruckes, daß ich mich überhaupt erst sammeln muß. Weder beurteilen will ich, noch urteilen, ich gehe lieber mit den bloßem Eindrucke schweigend allein für mich nach Hause. Meine etwaigen Äußerungen, Formulierungen über die ästhetischen Eindrücke sind ganz fakultativ, haben mit der Wirkung an sich gar nichts zu tun, sind mit dieser durchaus nicht notwendig verbunden, ebensowenig wie die Annehmlichkeit eines Gastmahles davon abhängt, daß ich dem Hausherrn eine „gesegnete Mahlzeit" wünsche und der Hausfrau eine schmeichelhafte Anerkennung spende.

Was KANT als ein Apriori erschien, der Geschmack, ist die Resultante einer Summe von Empirie, sofern darunter nicht objektiv ein gewisser Stil, eine Mode verstanden werden soll. „Diese Blume ist schön." Ich will ein Beispiel dafür anführen, das die angebliche Apriorität des ästhetischen Urteils und das „Ansinnen auf jedermanns Beistimmung" illustriert. Eine mir verwandte Dame hatte die Tuberose als Lieblingsblume erwählt; warum? ich weiß es nicht. Da die Dame allgemein beliebt war, so wurde besagte Blume von ihren Angehörigen und Freundinnen ebenfalls bevorzugt, die Blumenspenden, die wir ihr bei festlichen Anlässen überreichten, enthielten vornehmlich Tuberosen. Da raffte ein früher Tod sie plötzlich dahin, und um ihre Bahre flutete der starke Duft einer Unzahl jener Blumen. Und seit jenem traurigen Tage ist die Tuberose all' den Angehörigen und mir unerträglich. Der ästhetische Wert dieser Blume ist hier vollständig umgewandelt und in diesem Falle so stark, daß er jetzt nur einen Widerwillen mit sich bringt. Und wenn ich mich sonstwie zwingen wollte, jene Blume rein von ihrem „blumistischen" Werte aus zu beurteilen, ich vermag es nicht, ich sehe seither in ihr nur die Blüte des Todes. —

Welche Rolle der „Geschmack" in der Ästhetik zugewiesen erhalten soll, darüber kann hier nicht weiter abgehandelt werden, nur so viel soll gesagt werden: Bei der Erklärung des ästhetischen Phänomens ist er nur ein Faktor unter vielen, und zwar nur von

sekundärer Bedeutung. Seine relativ größte Wichtigkeit betrifft dasjenige Forschungsgebiet, welches das ästhetische Phänomen vom Standpunkte eines Kulturproduktes aus nimmt, also in völkerpsychologischer und historischer Beziehung.

Zweites Kapitel

Die Grundtatsachen des Ästhetischen

§ 1

Für die Freiheit des Ästhetischen, sowohl der Rezeption wie der Produktion, sprechen die psychischen Tatsachen, auf denen als Grundbedingungen das ästhetische Phänomen beruht, und die wir deshalb, soweit es für unser Thema nötig ist, unter der Hervorkehrung des Hauptsächlichsten kurz angeben wollen. Diese Grundbedingungen sind vor allem: die ästhetische Anschauung und die Assoziation, wozu als drittes Moment noch das der Einfühlung hier in Betracht kommt. Alle drei stehen untereinander in Beziehung und sind verwandt, die ästhetische Wahrnehmung oder Intuition leitet über zu der Assoziation, und die Einfühlung birgt sowohl intuitive wie assoziative Elemente in sich. Keines aber ist in der Sphäre seiner psychischen Wirksamkeit ausschließlich auf das Ästhetische beschränkt. Dies letztere muß ganz besonders hervorgehoben werden, um Irrtümer zu vermeiden, die im Laufe der Geschichte die Grenzen des Ästhetischen verwischt, ja ihm eine Tragweite zugemessen haben, die ihm in Wirklichkeit nicht zukommt.

Das gilt ganz besonders von dem Prinzipe der Intuition. Unter Intuition verstehen wir eine besondere Art von Vorstellungsgewinnung. Mit einem Male, anscheinend ganz spontan, tritt in unserem Bewußtsein eine Vorstellung ein, und zwar meist von starker Intensität. Durch dieses plötzliche Entstehen ist der Vorgang deutlich von demjenigen unterschieden, den wir den diskursiven zu nennen pflegen, also vor allem wesentlich von dem Vorgange des Denkens. Beim diskursiven Vorstellungsgang (discurrere inter varias notas) schreitet mit stetem Bewußtwerden der einzelnen Zwischenvorstellungen die Verbindung sichtbar von Station zu Station fort, liegt der ganze Verlauf deutlich und zur Kontrolle vor unseren Augen. Jeden Beweis, den wir mündlich

oder schriftlich unternehmen, jedes Rechenexempel, alle wissenschaftliche Erörterung ist diskursiv.

Im Gegensatze dazu steht die Intuition. Hier ist kein Vorstellungsweg ersichtbar, kein Gedankengang nachzuweisen. Die „Mittel", die als Begriffe in einem jeden Schlusse klar daliegen, fehlen hier. Das diskursive Verfahren setzt in dem Satze: $S = P$ folgende Mittel ein:

$$\begin{array}{l} P\,M \\ M\,S \\ \hline S\,P \end{array}$$

Die Intuition hingegen gibt einfach die Vorstellung: $(P.S)$. Die intuitive Vorstellungsart ist daher als unmittelbar bezeichnet und im direkten Gegensatz zur rationalen gesetzt worden, was schon mit voller Deutlichkeit der Rationalismus des 18. Jahrhunderts ausspricht.[1]

Man hat im Laufe der Entwickelung der Philosophie diesen unmittelbaren Charakter der „Intuition" vornehmlich so im doppelten Sinne aufgefaßt, entweder als gäbe die sinnliche Wahrnehmung sogleich, ohne weitere Vermittelung durch Verstand oder Vernunft, eine Vorstellung, oder als gewänne der Intellekt selbst eine solche, ohne Vermittelung der Sinnlichkeit und ohne diskursive Zwischenstufen. Von dieser Annahme aus bildete sich ja auch, im Anschluß an das PLATONische θεᾶσθαι mit seiner mehrfachen und wichtigen Bedeutung, der Terminus intuitio, auf deutsch „Anschauung",[2] in der Doppeldeutigkeit einer unmittelbaren sinnlichen oder unmittelbaren intellektuellen Anschauung aus. Die

[1] cf. z.B. SPINOZA, Ethik II, Lehrs. 40, Schol. II und V, Lehrs. 36 Schol. u. 25. Die metaphysischen Konsequenzen, die seit PLATO und PLOTIN hierbei angeknüpft sind, kann ich hier nicht weiter berühren, auf S. 24 und 25 dieses Buches findet sich eine Andeutung davon. — Ich will nur erwähnen, daß es unter Umständen auch eine intuitive Behandlung von philosophischen Problemen geben kann; ob sie zu bevorzugen sei, ist eine ganz andere Frage, sie würde schließlich auf einen Streit um NIETZSCHE hinauslaufen.

[2] z. B. KANT: „Wir finden aber, daß alle mathematische Erkenntnis dieses Eigentümliche habe, daß sie ihren Begriff vorher in der Anschauung, und zwar a priori, mithin einer solchen, die nicht empirisch, sondern reine Anschauung ist, darstellen müsse, ohne welches Mittel sie nicht einen einzigen Schritt tun kann; daher ihre Urteile jederzeit intuitiv sind, anstatt daß die Philosophie sich mit diskursiven Urteilen aus bloßen Begriffen begnügen und ihre apodiktischen Lehren wohl durch Anschauung erläutern, niemals aber daher ableiten kann." Prolegomena, § 7. Das Problem der Intuition hat, ebenso wie die Terminologie des Wortes, eine geschichtlich verneinende Behandlung erfahren,

Lehre von der Intuition hat, durch ihre These einer unmittelbaren Vorstellungsproduktion vermöge der Wahrnehmung, sowie durch die Annahme, daß durch jene Unmittelbarkeit ein fundamentaler Gegensatz zum Diskursiven statuiert wäre, zu mehrfachen Konsequenzen geführt und, je nach der Tendenz des Systems, die Intuition entweder unter oder über das Diskursive gestellt, beides in ein erkenntnistheoretisches Wertverhältnis zueinander gebracht, je nachdem man den Himmelsschlüssel dort oder hier gefunden zu haben glaubte. Die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer „unmittelbaren", anschaulichen Erkenntnis hat vom Altertum bis in die Neuzeit nicht geruht, ist von KANT prinzipiell verneint, von seinen Epigonen, um ihn herum, wieder bejaht worden, und weitgehende metaphysische und transzendente Konsequenzen haben sich, teils in Gefolgschaft des Rationalismus — wie bei SPINOZA —, teils in Opposition gegen diesen, wie z. B. bei SCHOPENHAUER und teils schon bei PLATO - daran geknüpft,[1] bis zur prinzipiellen Mystik. Die hauptsächlichste und speziell philosophische Bedeutung der Intuition liegt in der Erkenntnistheorie, von hier aus ist ihr methodologischer Wert abzuschätzen und die daran geknüpften metaphysischen Fragen zu beantworten.

Die nahen Beziehungen zur sinnlichen Wahrnehmung und die ebenfalls beobachtete „Unmittelbarkeit" oder „Unbewußtheit" des ästhetischen Phänomens haben wiederum innige Beziehungen und Verquickungen zwischen Ästhetik, Erkenntnistheorie und Metaphysik hervorgebracht, so daß das Ästhetische zum Träger einer Erkenntnis — im Sinne des Rationalismus einer inferioren, im Sinne des Antirationalismus einer höheren, über die Vernunft hinaus sublimierten — werden konnte, ja zum Organ einer metaphysischen Spekulation, eines transszendenten Raptus.

Es soll hier nur bemerkt werden, daß innerhalb des Gebietes der Intuition mit allem Nachdruck eine Grenze statuiert werden muß zwischen Intuition im allgemeinen und ästhetischer Anschauung im besonderen. Nicht jede Intuition ist eine ästhetische. Nehmen wir hier ohne weiteres eine intuitive Erkenntnis als möglich an, so muß dennoch immer darauf hingewiesen werden, daß

auf die ich anderen Ortes näher eingehen werde. Bezüglich des KANTischen Standpunktes muß ich zur Ergänzung des angeführten Zitates aber auf Anmerkung 2 auf S. 24 dieses Buches verweisen.

[1] cf. die Anmerkung auf S. 24 und 25 dieses Buches.

eine solche nicht ohne weiteres als ästhetisches Phänomen zu gelten habe, denn die hier angenommene Möglichkeit schließt die weitere einer intuitiven Realerkenntnis nicht aus, während das ästhetische Phänomen niemals eine solche involvieren kann, will man nicht alle begrifflichen Grenzen total verwischen. Hier hat KANT unbedingt recht, wenn er sagt: „Das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil", „es wird gar nichts dadurch im Objekte bezeichnet".[1]

Fernerhin muß daran erinnert werden, daß die Tatsache der Intuition nicht ausschließlich an die sinnliche Wahrnehmung gebunden ist, sondern sich auch in dem Gebiete rein innerlicher Vorstellungen vollziehen kann, wie es schon der Sprachgebrauch erwies. Denn die philosophische wie ästhetische Terminologie hielt an den entsprechenden Begriffen der Intuition und Anschauung fest, auch wo es sich um Vorstellungen handelt, die durchaus nicht an konkrete Wahrnehmungen gebunden sind. Der Sprachgebrauch hat somit eine weite Übertragung gestattet, wie wenn z. B. PLOTIN und die Mystiker von einer „unmittelbaren Anschauung Gottes", also der Intuition eines abstrakten Begriffes, und der konzipierende Künstler von der „Anschauung" eines Kunstwerkes als subjektiver Phantasievorstellung sprechen, wie selbst der Musiker seine „Ton-Anschauung" und melodiöse „Intuition" haben kann.

Um das Problem des Intuitiven hat sich seit alters her, wohl eben des „Unmittelbaren" wegen, ein Zauberschleier, der Nimbus des Rätselhaften gewoben. Und doch schwindet alles Magische hinweg, liegen die seltsam ineinander verschlungenen weittragenden Probleme sofort entwirrt, klar und getrennt vor Augen, wenn des Rätsels Lösung gefunden ist. Und diese lautet in einfachster Formulierung: Das Unmittelbare im Vorgang der Intuition ist nur scheinbar. Der Vorstellungsgang der Intuition ist im Grunde derselbe wie bei dem Diskursiven, also eine Verknüpfung von Vorstellungen und Vorstellungsreihen, nur mit dem allgemeinen Unterschiede, daß im diskursiven Verfahren die Verbindung oberhalb, im intuitiven aber unterhalb der Bewußtseinsschwelle sich vollzieht.

[1] Kr. d. U. I, 1 § 1. — Daß er die Urteilskraft sonst mit unter die „Erkenntnisvermögen" rechnet, und zwar „in die Familie der oberen" (cf. Vorrede und Einleitung), hat hier nichts zu sagen. Und daß er mit der Ausweisung aller Erkenntnismomente aus dem Ästhetischen übers Ziel hinausschießt, wie EDUARD VON HARTMANN (a. a. O. § 2) nachweist, ist auch richtig.

Nehmen wir das Beispiel des SPINOZA: „Außer diesen zwei Erkenntnisgattungen (Meinung oder Vorstellung,[1] Vernunft oder Erkenntnis[2]) gibt es, wie ich im folgenden zeigen werde, noch eine andere dritte, welche ich das intuitive Wissen nennen werde.[3] Diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee des formalen Wesens einiger Attribute Gottes zur adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge. Das alles will ich an einem Beispiele erläutern. Es sind z. B. drei Zahlen gegeben, um eine vierte zu erhalten, welche sich zur dritten verhält wie die zweite zur ersten. Ein Kaufmann wird ohne Bedenken die zweite mit der dritten multiplizieren und das Produkt mit der ersten dividieren. Er hat nämlich noch nicht vergessen, was er vom Lehrer, ohne irgend einen Beweis, gehört hat; oder er hat es an sehr einfachen Zahlen erprobt; oder auf Grund des Beweises im 7. Buch, Lehrsatz 19 des EUKLID, nämlich aus der allgemeinen Eigenschaft der Proportionen. Bei sehr einfachen Zahlen dagegen bedarf es dergleichen nicht. Wenn z. B. die Zahlen 1, 2, 3 gegeben sind, so sieht jeder, daß die vierte Proportionalzahl 6 ist, und das viel deutlicher, weil wir aus dem Verhältnis selbst zwischen der ersten und der zweiten Zahl, das wir auf den ersten Blick (intuitiv) wahrnehmen, die vierte folgern.[4] Lassen wir den metaphysischen Kometenschweif fort[5] und halten wir uns einfach an den Kern, so läßt sich sehr leicht folgendes einsehen:

Die beliebig gewählten Zahlen:

$$227,\ 410,\ 73,$$

lassen mich, nebeneinander gestellt, nichts erkennen, in der Form der Proportion stellt sich das Bild dar:

$$227 : 410 = 13 : x.$$

Daß die vierte Zahl, $x = 23{,}48$ sei, kann ich „primo intuitu“ nicht wissen, der Mathematikus von Beruf wahrscheinlich auch nicht. Er, der Kaufmann und ich müssen die Rechnung ausführen:

$$x = \frac{410 \cdot 13}{227}.$$

[1] Cognitio ab experientia vaga; cognitio primi generis, opinio vel imaginatio.

[2] Ratio et secundi generis cognitio.

[3] Scientiam intuitivam.

[4] Ethik II, 40, Schol. II.

[5] Nur möglich auf Grund der Thesen: Ordo et connexio idearum idem est, ac ordo et connexio rerum (II, 7) und: Quicquid est in Deo est, et nihil sine Deo esse neque concipi potest (I, XV).

Aber bei der Proportion von den einfachen Zahlen 1, 2, 3 also:

$$1:2 = 3:x$$

habe ich allerdings $x = 6$ auf den ersten Blick.

Nur kann ich keinen Unterschied in der Methode finden, ob ich in Beispiel Nr. 1 setze:

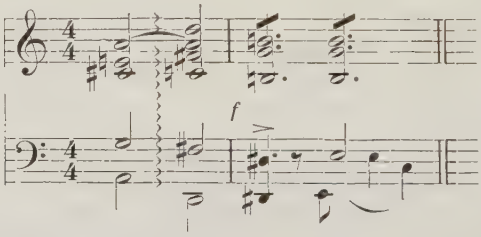
$$\frac{410 \cdot 13}{227} = x$$

oder in Beispiel Nr. 2:

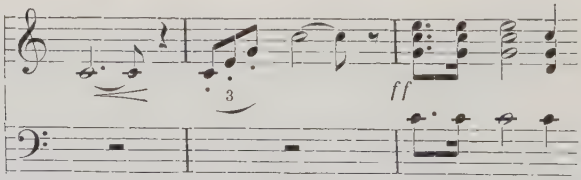
$$\frac{2 \cdot 3}{1} = x,$$

denn: ich bekenne ganz offen, daß ich bei der Intuition von $1:2 = 3:x$ doch immerhin 2 mit 3 multipliziere, wenngleich sehr rasch. Mein Knabe dagegen wird die Proportion Nr. 2 mit viel deutlicherem Bewußtsein in den einzelnen Stadien auffassen müssen und ebenso langsam und diskursiv verfahren wie ich mit der Proportion Nr. 1.

Ein zweites Beispiel: Ich bin leider ein sehr schlechter Klavierspieler und gestehe ein, daß ich das Notenbild:



nicht prima vista, also primo intuitu, vom Blatte weglesen noch auf dem Flügel anschlagen kann, wohl aber folgendes:



Dies höre ich auch sofort mir im Ohre klingen. Einem guten Pianisten macht Beispiel Nr. 1 nicht im mindesten Schwierigkeit, er spielt es vom Blatte, hört es wohl auch gleich erklingen, und der routinierte Kapellmeister spielt diesen Passus nicht nur vom Klavierauszuge, sondern sogar von einer ganzen Partiturseite des

Tristan ab, in der weitläufigen und unterschiedlichen Instrumentierung und unter den verschiedenfachen Schlüsseln, während mein Kind, das eben erst mit dem Klavierunterricht begonnen hat, schon bei Beispiel Nr. 2 ganz allmählich und diskursiv verfährt, indem es sich überlegt: die unterstrichene Note unter dem System heißt im Violinschlüssel C, liegt auf dem Klavier da und da u. s. w.

Was in allen drei angegebenen Fällen stattfand, ist ein und derselbe Prozeß: Vorstellungsverbindung, nur mit dem persönlichen oder sachlichen Unterschiede, daß die Vorstellungsverbindung entweder durch das psychische Moment der Übung[1] sich so rasch vollzog, daß die einzelnen Mittelglieder nicht deutlich und klar über die Bewußtseinsschwelle emporgehoben zu werden brauchten, oder aber im anderen Falle jedes Einzelne, jede Zahl, die Multplikation und Division, die Note, das Vorzeichen, der Takt, die entsprechende Taste auf der Klaviatur, als separate Vorstellung auf die psychische Wage gelegt werden mußte. Man braucht zwischen raschem Lesen und notgedrungenem Buchstabieren, zwischen schnellem und langsamem Rechnen also keinen tiefgründigen erkenntnistheoretischen Unterschied zu machen, noch bei ersterem sich auf das dubiose Gebiet der adäquaten Ideen zu begeben, oder etwa gar auf die Attribute Gottes zu berufen. Wie nahe dieser Vorgang der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt liegt, wie tausendfach sich in diese das Moment der Intuition täglich verschlingt, ist leicht einzusehen: Es fällt mir gar nicht ein, wenn ich einen Gebrauchsgegenstand, etwa einen Bleistift auf meinem Schreibtische suche und einen solchen Gegenstand sehe, ihn extra diskursiv auf seine Merkmale zu prüfen, ob er denn wirklich ein Bleistift ist, ich sehe es ihm ohne weiteres an, auf Grund einer langgewöhnten Übung, verlasse mich eventuell auch auf die Übung des Tastgefühles. Ich setze nur dann ein deutlicheres Bewußtsein in Funktion, wenn ich mich „unbewußt" vergriffen, d. h. etwa aus Versehen einen Federhalter erfaßt habe. Zwischen Intuition und Diskursivem ist zunächst kein anderer Unterschied zu konstatieren als ein gradueller des Bewußtseins. Lasse ich von einem Aussichtspunkte meine Blicke über die Landschaft gleiten, so sehe ich den Gegenständen ohne weitere An-

[1] Zu verweisen auf WUNDT, Grundriß der Psychologie. 2. Aufl. S. 242—246.

strengung des Bewußtseins, ohne besonderes Nachdenken sofort an, ob es Häuser, Bäume, Hügel u. s. w. sind. Komme ich aber, entweder durch die Entfernung veranlaßt, oder weil ich in einem fremden Lande reise, dessen Eingeborene nur niedrige kegelförmige Hütten bauen, in Zweifel, ob ich menschliche Wohnungen oder zufällige Erdhügel vor mir habe, so muß ich sämtliche Merkmale von Wohnstätten in meinem Bewußtsein genau Revue passieren lassen, um zu dem Schluß zu kommen, das dort unten sind welche oder keine. Dem Käfer, der mir zu Füßen sich bewegt, sehe ich seine Zugehörigkeit zu den Caleopteren an, welcher einzelnen Spezies er aber angehört, weiß ich nicht zu sagen, wohl aber sieht das primo intuitu ein mich etwa begleitender Zoolog. Während er mir das sofort sagt, müßte ich eins jener Handbücher gebrauchen und nun, Schritt für Schritt, von allgemeinen Merkmalen zu besonderen die „Bestimmung" unternehmen, bis ich das Geschöpf genau benennen kann. Bei schwierigeren Grenzbestimmungen gehört das Aufgebot eines sehr umständlichen wissenschaftlichen Apparates, ein genaues Auswählen und Prüfen von passenden Vorstellungen, in Form von Begriffen und deren Merkmalen dazu, um die richtige Klassifikation zu finden, ein zutreffendes Urteil zu geben. Bei niederen Organismen z. B. hat die Frage, ob Tier ob Pflanze, lange geschwebt und viel Literatur erzeugt; und oft macht sich ein Kenner den Scherz, einem Laien ein Insekt zu zeigen mit dem Ersuchen, ihm zu sagen, wofür er es halte; der aber „sieht" für eine Fliege „an", was in Wahrheit eine Biene ist.

Für eine intuitive Vorstellungsverbindung, die unabhängig von der sinnlichen Wahrnehmung geschehen oder wenigstens nur in losem Zusammenhange mit ihr sich vollziehen kann, verweise ich gern auf das bekannteste und wichtigste Beispiel, die Entdeckung des Gravitationsgesetzes durch NEWTON. Es wird berichtet,[1] daß NEWTON im Jahre 1665 im Garten einen vom Baume fallenden Apfel erblickte und dabei auf den „Einfall" kam, daß dieselbe Kraft, die die Frucht zwänge, zu Boden zu fallen, die nämliche sei, die auch den Mond in seiner Bahn um die Erde

[1] Madame CONDUIT, NEWTONS Nichte, und sein Freund HENRY PEMBERTON sind die Gewährsleute. cf. VOLTAIRE, Éléments de la philosophie de NEWTON, Bd. XXII der: Oeuvres complètes, Paris 1879, S. 520 und WOLF, Geschichte der Astronomie. München 1877, S. 447.

festhielte. Er sah also tatsächlich im fallenden Apfel das Gravitationsgesetz, ganz im Gegensatz zu KOPERNIKUS und KEPLER, die ihre Theorien und Gesetze nur durch mühsame Beobachtung und Berechnung, als langwieriges diskursives Resultat, gefunden haben. Der fallende Apfel spielt hierbei nicht die Rolle eines erforderlichen Wahrnehmungsobjektes, sondern gab nur den Anlaß zu der Gedankenverbindung. Es hätte ebensogut ein Ziegel sein können, der vom Dache fällt.

Zwischen der sinnlichen Wahrnehmung des fallenden Körpers und dem kosmologischen Problem liegt erst eine längere Kette von vermittelnden Vorstellungen, die die Analogie und den Schluß zuwege brachten. Wir können ruhig sagen, zu jener Intuition war der Apfel schließlich ebensowenig nötig, wie dem ARCHIMEDES das Bad, in dem ihn sein berühmtes Prinzip überkam — ein jedes „Heureka" ist eine solche Intuition! — Beide hätten ihre Intuition auch auf einem Spaziergange haben können.

Ein letztes Beispiel: Ein junger Mann liest in der Zeitung die Notiz, daß ein adliger Major mit seiner bürgerlichen Geliebten sich vergiftet habe.[1] Sofort schießt ihm die Vorstellung einer tragischen Idee, von heißer Liebe, Standesvorurteilen, Kabalen u. s. w. durchs Hirn, erscheint ihm zugleich vielleicht auch das Phantasiebild einer theatralischen Szene, samt Ferdinand, Luise, dem Präsidenten und — „wie man einer wird". Hier ist lediglich eine intuitive Ideenverbindung zu konstatieren, ohne ein sinnliches Objekt auch nur als Analogie. Die Lettern des Blattes samt Druckerschwärze und Papier kommen gar nicht in Betracht. Das zuletzt erwähnte Beispiel führte uns bereits zur künstlerischen Intuition hinüber, ich habe es aber mit Absicht den vorhergehenden angereiht, um den gemeinsamen Boden, eben den der unter der Bewußtseinsschwelle sich vollziehenden Vorstellungsverbindung, deutlich zu erweisen.

Das Charakteristikum der intuitiven Verbindung ist vor allem das der Schnelligkeit der Verknüpfung. Ein „blitzartiges Aufleuchten von Gedanken", ein momentaner „Einfall", „auf den ersten Blick sehen", „Genieblick", „es schoß durchs Hirn" u. s. w. sind die Ausdrücke, die man dementsprechend anwendet.

Man kann den diskursiven Vorgang mit dem Aufreihen von Perlen vergleichen, die wir mit der Nadelspitze aus ver-

[1] cf. FREYTAG, Technik des Dramas, S. 10.

schiedenen Abteilungen nach Sorten herausheben, während für den intuitiven Vorgang der Bogenschuss des Odysseus durch die Äxte ein passendes Gleichnis ist.[1] Es hat ja ein jedes Bild seine Schwächen und kann nur bis zu einer gewissen Grenze durchgeführt werden. Aber die letztgenannten haben den Vorzug, doch einige weitere Vergleichsmomente zu bieten: Es kommt bei aller Vorstellungsverbindung stets darauf an, geeignete Vorstellungen aneinander zu reihen; während wir im Diskursiven sorgfältige Auswahl treffen, die einzelnen Glieder aus dem in der Psyche aufgespeicherten Schatze hervorsuchen und sie prüfen müssen, gleich wie die Perlen, ob sie zu dem Muster passen, muß für den intuitiven „Gedankenschuß" eine gewisse passende Lage und Richtung der Vorstellungselemente bereits vorhanden sein, wie ja Telemach die Eisen schon nach der Richtschnur gestellt hatte. Diese passende Lage der Vorstellungsglieder entspricht dem Momente der subjektiven „Stimmung", das namentlich bei der geistigen Produktion einen wesentlichen Faktor des Intuitiven ausmacht. Fernerhin brauchen wir uns nur des Umstandes zu entsinnen, daß nur allein der Held Odysseus imstande war, den Bogen zu spannen und den Meisterschuß zu vollbringen, um bei dem Moment der Intuition zuletzt auch ein rein persönliches Moment mit anzuerkennen, das der besonderen Beanlagung und psychischen Kraft, ein Moment, das hinüberleitet zu dem Problem der Genialität, die hierbei mit in Frage kommt und die in der Geschichte der Ästhetik als Faktor der künstlerischen Produktion eine Rolle gespielt hat.[2]

Rufen wir uns nun die Reihe der zuerst genannten Beispiele ins Gedächtnis zurück, so wird ein Unterschied zu bemerken sein zwischen dem mathematischen des SPINOZA und dem musikalischen einerseits und NEWTON und SCHILLER anderseits. Die beiden

[1] Odyssee XXI.

[2] Auf eine ausführliche Theorie des Genies kann hier nicht eingegangen werden. Nur einige Bemerkungen in Kürze: Das Moment der Intuition bildet wohl die Grundbasis für das Wesen der Genialität, macht es aber allein noch nicht aus, es muß dazu auch das weitere kommen, was KANT das „Exemplarische" nennt. — Wenn aber KANT und mit ihm SCHELLING (siehe im einzelnen aber dessen Begründung auf S. 469 des Systems des transz. Idealism.) das Genie nur im Reiche der Kunst, nicht auf dem Gebiete der Wissenschaft, gelten lassen wollen, so dürfte diese Ansicht nach obigem nicht mehr stichhaltig sein.

ersten bewegen sich innerhalb von Vorstellungsreihen, die weder in den einzelnen Gliedern noch in der Verbindung derselben ein individuelles Gepräge aufweisen. Zahlen und Proportionen, Noten, Tasten und Klänge sind objektives Material, jedermann in gleicher Weise zugänglich; die Intuition, die hierbei in Frage kommt, läuft lediglich auf eine äußerliche Übung hinaus, die, soweit im Psychischen das Wort gestattet ist, rein „mechanisch" sein und bleiben kann. Ganz anders beim Beispiele NEWTON und SCHILLER. Hier war die durch die Intuition gewonnene Vorstellung neu; Entdeckungen wie die Gravitation, eine künstlerische Konzeption wie die von „Kabale und Liebe", sind Geistestaten ersten Ranges, und der „Blick", der hier „sah", bedeutet einen Genieblitz in des Wortes höchster Bedeutung; das Moment der „Übung" kommt da nur insoweit in Betracht, als NEWTONs Geist mit mathematischen u. s. w. Vorstellungen angefüllt war,[1] und SCHILLERs junge Feuerseele mit dichterischen. Hinge die „Intuition" von einer geheimnisvollen, außerpersönlichen Offenbarung ab, so hätte die Anschauung der Gravitation ebensogut einen frommen Hirten überkommen können, solchen werden ja in den Märchen besonders gern von guten Geistern verborgene Schätze und Geheimnisse enthüllt. Aber es gehörte eben ein Geist, wie NEWTON, dazu, um eine solche Intuition zu haben, damit ein Problem zu lösen, an dem sich die Gelehrten seiner Zeit seit Jahren vergebens die Köpfe zerbrachen.

Sondern wir aber auch das Beispiel SCHILLERs von dem NEWTONs. Die Intuition, die sich in beiden gleichmäßig vollzog, soweit der Vorgang lediglich als formal betrachtet wird, differiert aber insofern, als der Inhalt der Vorstellungen in Betracht kommt. Es wird keinem Zweifel unterliegen, daß der NEWTONsche Primus intuitus eine Realerkenntnis involviert,[2] eine Vorstellung, die „zum

[1] Dem entspricht die Randbemerkung, die wir am angegebenen Orte bei VOLTAIRE finden: „Un étranger demendait un jour à NEWTON comment il avait découvert les lois du système du monde: „En y pensant sans cesse!" répondit-il. C'est le secret de toutes les grandes découvertes: le génie dans les sciences ne depend que de l'intensité et de la durée de l'attention dont la tête d'un homme est susceptible."

[2] Es gibt, um das hier nur ganz kurz zu erwähnen, also sehr wohl eine intuitive Realerkenntnis, die sich gegenüber der KANTischen Ansicht dadurch behauptet, daß sie als „intellektuelle Anschauung" weder lediglich durch Sinnlichkeit, noch lediglich durch den Verstand gewonnen wird, auf welche Voraus-

Erkenntnis der Dinge beiträgt" — und zwar sehr wesentlich! — während eine solche bei einer künstlerischen oder überhaupt ästhetischen Intuition schlechterdings ausgeschlossen ist. Von dem tatsächlichen Ereignisse, über das jene Zeitungsnotiz berichtete, dem Selbstmorde des Major Blasius von Böller und der Luise Kritz, wollen und sollen wir im SCHILLERschen Drama gar nichts erfahren; diese Art von „Wahrheit" zu vermitteln, wäre Sache der Lokalhistorie; und obgleich die Tragödie ein „Zeitgedicht" war und ist, und obgleich SCHILLER manches Erlebte hineintrug, es wird niemandem einfallen, in ihr eine Quelle für die Geschichte Württembergs zu sehen. Der Herzog war eine ganz andere Persönlichkeit, als die „fürstliche Drahtpuppe", von der die Milford spricht u. s. w.

Hier nun ist die unüberbrückbare Grenze des ästhetischen Gebietes berührt, denn nun und nimmermehr kann in dem ästhetischen Phänomen eine Aussage über objektive Eigenschaften der Dinge enthalten sein. Wie Wasser und Feuer scheidet sich der Inhalt dieser Vorstellungsgebiete. Mit einem intuitiven Blick kann ein Geolog sehr wohl die Struktur einer Landschaft erkennen, mit einem intuitiven Blicke der Naturfreund oder Künstler von ihr einen ästhetischen Eindruck empfangen, aber jener gewinnt eine Vorstellung von den realen Eigenschaften der irdischen Formation, dieser nur eine ästhetische Wirkung, in der ihn etwa sanfte Hügelketten erfreuen oder grüne Matten einladen und ihm das Geläut friedlich wandelnder Herden ertönt. Ihm ist es völlig gleichgültig, ob die Landschaft durch vulkanische Kräfte oder durch Erosion ihren Charakter erhalten hat,[1] wie jenem es bei der Untersuchung

setzung hin KANT ihre Möglichkeit bestritt, sondern in Übereinstimmung mit der Grundlehre der KANTischen Erkenntnistheorie (Erkenntnis resultiert nur aus einer Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand) sich vollzieht. — Die Frage nach der Möglichkeit und der besonderen Art einer bedingten ästhetischen Erkenntnis kann hier, in anbetracht des verwickelten Charakters des Problems, nicht weiter berührt werden.

[1] Manche Leute sind sich über diesen Fundamentalunterschied noch nicht recht klar. Sie machen auf Ferienreisen den Gebirgsbauern Komplimente darüber, daß es doch eine Lust sein müßte, in solch herrlicher Gegend leben zu dürfen, und „beneiden" den Astronomen um seine „schöne" Beschäftigung mit dem Firmament. Als ob die Bauern im Hochgebirge von den „schönen Eindrücken" lebten; sie, die ein karges Brot in unwirtlichen Gegenden mit Müh und Schweiß suchen, sehen Berg und Tal, Wiese und Boden mit ganz anderen Augen an. Der Astronom aber arbeitet nicht mit Erhabenheits-Eindrücken, sondern mit Instrumenten und mathematischen Formeln.

gar nicht darauf ankommt, ob die Gegend anmutig, lieblich, oder erhaben oder grotesk auf ihn wirkt. Ganz deutlich wird dieser fundamentale Unterschied zwischen ästhetischer Anschauung und Realerkenntnis, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das ästhetische Phänomen in der Kunst willkürlich Objekte schafft, die außerhalb jeglicher Realerkenntnis liegen. Der Hermes des PRAXITELES ist realiter nur ein Stück „kristallinisch-körniger Kalkstein", und will man noch einen Schritt weiter zugeben, nur ein Dokument aus der neuattischen Bildhauerschule, weiter aber nichts. Was er der ästhetischen Intuition offenbart, liegt auf einem ganz anderen Vorstellungsgebiete, und für dieses ist es wieder völlig irrelevant, ob der Marmor Kalkstein oder Schiefer ist, ob ihn PRAXITELES oder ein unbekannter Babylonier bearbeitet hat. „Was wahr ist, braucht nicht schön zu sein, und was schön ist, nicht wahr," lautet ein Fundamentalsatz der alten Ästhetik, und insofern mit Recht. Das Gebiet der Kunst kann daher hinsichtlich der realen Wirklichkeit ein Truggebilde sein, und der Unterschied, der zwischen dem realen „Sein" und dem Ästhetischen obwaltet, hat die ästhetische Theorie veranlaßt, für das letztere ein Reich des „Scheins" zu konstruieren und als Angelpunkt des ästhetischen Problems zu nehmen.

Zur weiteren Erhellung dieses wichtigen Unterschiedes will ich noch darauf hindeuten, daß jegliche intuitive Realerkenntnis nur provisorisch, niemals definitiv sein darf. Denn die Intuition vermag wohl eine solche zu erzeugen, aber unbedingt ist eine diskursive Nachprüfung nötig. Was so ganz plötzlich durchs Hirn schießt, kann ja wohl richtig sein — ist es aber nicht immer, und die Intuition selbst birgt keinen Maßstab in sich, ob der Gedankenblitz an der rechten Stelle einschlug oder an einer falschen; der geniale Einfall kann, „bei Lichte betrachtet", auch absurd sein. Und das kritische Licht scheint nur oben, über der Bewußtseinsschwelle. Denn bei der raschen Vorstellungsverbindung ist es gar nicht möglich, die einzelnen Elemente auf ihre Richtigkeit zu kontrollieren, das ist Geschäft der sorgfältig wählenden und prüfenden diskursiven Vernunft. Ich kann ja bei einem solchen „Einfalle" wichtige Erfahrungen und Vorstellungen ganz beiseite gelassen haben, oder es kann auch der geniale Blitzzug durch irgend eine unmerkliche Seitenassoziation in ein fremdes, d. h. in diesem Falle falsches, Geleise abgelenkt sein.

Auch hier bietet NEWTON wieder ein merkwürdiges Beispiel. Was ihm beim Anblick des Apfels genial durch Haupt schoß, das war — falsch! Er setzte sich hin und prüfte seinen neuen Gedanken auf die Richtigkeit, indem er entsprechende Berechnungen anstellte. Diese aber stimmten nicht, da er auf Grund der damals vorhandenen Daten einen falschen Wert für die Größe eines Äquatorgrades eingesetzt hatte. „Er durfte also seine Voraussetzungen durch diese Rechnung als unerwiesen betrachten — und wurde mißmutig und wandte sich vor der Hand anderen Untersuchungen zu."[1] Und sein genialer Einfall wäre falsch geblieben, wenn jene von ihm verwandte Äquatorgröße sich als richtig behauptet hätte. Erst später, als durch die PICARDsche Gradmessung dieser Wert sich als wesentlich größer herausstellte, da „brachte ihn dies so in Aufregung, daß er einen Freund bitten mußte, statt seiner die kleine Rechnung zu revidieren, und da ergab sich nun wirklich ein ganz übereinstimmender Wert. Jetzt war natürlich NEWTON von der Richtigkeit seiner Voraussetzung überzeugt und wagte sein sogenanntes Gravitationsgesetz."

Von solcher notwendigen diskursiven Kontrolle ist alle ästhetische Intuition frei. Ob ich an einem Apfel „rote Backen" sehe, oder die Köstlichkeit der Frucht, die Freuden des weihnachtlichen Tannenbaumes oder den Apfelbaum, den ich als Knabe lustig erkletterte — was kommt es darauf an? Ich brauche weder mir noch einem anderen darüber Rechenschaft zu geben, noch den Apfel darauf zu prüfen, daß er Backen habe. Denn das ist ja gar nicht vorausgesetzt worden. Und wenn ich auf einem Bilde einen schwebenden Engel sehe, was frage ich darnach, ob es solche gibt, oder ob der gemalte eventuell nach dem Gesetze der Attraktion zur Erde fallen müßte? — Gewiß gibt es auch diskursive Erwägungen im Ästhetischen, so z. B. wenn ein Künstler seine Konzeption durchdenkt — allein hier spielt sich die „Prüfung" immer nur auf dem Gebiete der ästhetischen Wirkung ab, nur in dem Sinne, daß diese vorteilhafter gestaltet werden könnte.

Auf die Frage aber, welcher Art nun diese Vorstellungen seien, die im Ästhetischen unter der Bewußtseinsschwelle sich verbinden, und zwar hier ausschließlich unterhalb, ist die Antwort nicht mit wenigen Worten gegeben. Denn, und darauf muß der größte

[1] WOLF a. a. O. S. 446 u. 447 sowie 461 u. 462.

Nachdruck gelegt werden, die Quantität der im Ästhetischen verbundenen und sich summierenden Vorstellungen ist nahezu unendlich. Das ästhetische Phänomen, zumal das höhere Kunstwerk, ist außerordentlich kompliziert. Nicht nur eine einzige Vorstellungsreihe (wie bei der Gravitation oder beim Archimedischen Prinzip in den eben genannten Beispielen) rollt sich ab, sondern eine Fülle von Reihen, ein unendlich feinmaschiges Gewebe von Vorstellungsketten, und eine Vielheit von deren Resultanten, so daß die einzelnen Glieder in der Masse verschwinden, der Weg, ihnen nachzufolgen, zum Irrgang[1] werden kann. Wenn ich ein Bild gebrauchen darf, so wäre es das einer Windrose mit unendlich vielen Teilungsstrichen. Und darin nur die markantesten Richtungslinien aufzuweisen, hieße geradezu eine vollständige Ästhetik explizieren.

Ich kann daher hier nur eine Orientierungslinie andeuten. Ganz allgemein gesagt, bezieht sich der Inhalt des Ästhetischen nicht auf Vorstellungen, die die Relation der Dinge untereinander betreffen, sondern auf Relationen der Dinge auf das Subjekt, nicht das Gebiet der äußeren, sondern das der inneren Erfahrung, das Verhältnis zwischen Außenwelt und des reagierenden subjektiven Lebensgefühles wird hier berührt. Und darum ist es auch möglich, daß das ästhetische Phänomen jene intensivere Wirkung ausübt, die jenes andere nicht hat, die jenes zum Adiaphoron machen kann. Auf gut Schopenhauerisch geredet, hier kommt der „Wille" in Betracht, dort nur die Vorstellung.[2]

---

[1] „Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das **Labyrinth** der Brust
Wandelt in der Nacht."

[2] Seltsam nur, daß SCHOPENHAUER hier gerade das Gegenteil annimmt, indem im Ästhetischen der „Wille" schweigen und ganz und gar in „Schauen" aufgehen soll. Was ihn dazu verleitet, ist seine mysteriöse Auffassung von der „Intuition", die eben eine ganz aparte Sorte von Erkenntnis sein muß, und dann die Tatsache der „reinen Kontemplation", der er eine transzendente Bedeutung zuweist, aber die nichts anderes ist, als das einfache psychologische Moment der Aufmerksamkeit, der psychischen Konzentration. Diese ist nötig, vor allem bei der ästhetischen Rezeption, damit die Vorstellungsverbindungen sich vollziehen, die Assoziationen sich auslösen können. — Daß aber der „Wille" nicht mit im Spiele sei, ist bloßes theoretisches Spekulationsprodukt; im Gegenteil geht alles Ästhetische auf ihn — „Lebensgefühl" sagt KANT in § 2 der ästh. Urteilskraft — zuguterletzt hinaus. — ED. V. HARTMANN sagt in seiner Kritik

Ein Beispiel: Die Vorstellung: „Mutter". Rein in Bezug auf „Relationen der Dinge untereinander" bezeichnet der Begriff nichts weiter, als das Verhältnis eines Individuums zum andern. Die äußere Erfahrung lehrt mich, daß ein Individuum von bestimmtem Geschlechte ein anderes direkt aus sich selbst hervorbringt. Das bedeutet die Vorstellung in objektiver Hinsicht, so gilt sie für den Zoologen wie für den Anthropologen; ob Mensch ob Rind, ob Maus ob Henne, ist bei dieser Betrachtung gleichgültig, mir ebenso wie jedem anderen. Aber ich brauche nur hinter das Wort ein Ausrufungszeichen zu setzen, um mir wie jedem Leser mit der Vorstellung: Mutter! im Herzen einen Ton anschlagen zu lassen, der tausendfach in uns nachhallt. Ist es nötig, daß ich versuchen soll, den einzelnen Vorstellungen nachzugehen, die die innere Erfahrung da in mir aufgespeichert hat? Ich käme mir vor, als wollte ich alle Gräser und Blumen einer Wiese inventarisieren. Wenn wir ein Bild betrachten: „Mutter und Kind" oder eine Pietà, so wird es außer allem Zweifel stehen, welche Art von Relationen bei dieser ästhetischen Anschauung in Wirksamkeit treten.

Fernerhin aber kommen beim Ästhetischen zur inneren Erfahrung noch individuell produzierte Vorstellungen hinzu, für die jene nur das Material abgibt, nicht aber das charakteristische Gepräge. Hier deutet sich jenes persönliche Reich der Postulate, der Ideen und Ideale, der Phantasiewünsche und Intentionen an, das vor allem aber wiederum im „Willen" seinen Urgrund hat. Was SCHILLER in der konzipierenden Intuition seines Trauerspiels sah, war eine Resultante von Phantasiebildern, aus innerer Erfahrung seiner Erlebnisse und Leiden zusammengeschmolzen, aber geprägt unter dem Drucke seiner eigenen persönlichen ethischen und sozialen Gedankenrichtung, den Idealen eines „Deutschen Jünglings".

§ 2

Wir haben die Verbindung von Vorstellungen bisher unter dem Terminus der Intuition behandelt; lassen wir den „Blick", das Anschauen bei Seite und behalten wir lediglich das Moment der Vorstellungsverbindung im Subjekt im Auge, so rückt unser

der SCHOPENHAUERschen Ästhetik (Ästh. I, S. 45) ganz richtig: „Leider kommt auch er nicht über KANTs Irrtum hinaus, mit den realen Willensinteressen alle Beziehungen zum Willen überhaupt zu verwerfen." — Bei der künstlerischen Produktion ist die Beziehung zum „Willen" gar nicht erst in der theoretischen Retorte nachzuweisen, sondern direkt fühlbar.

Material in eine andere Rubrik ein, in die der „Assoziation".[1] Bei einer kürzeren und nur skizzenhaften Behandlung des ästhetischen Problems ist ein feinerer Unterschied nicht besonders merklich, denn es ist z. B. eine psychologische Spezialfrage für sich, ob nicht alle Vorstellungsverbindung überhaupt, auch die der einfachsten direkten Wahrnehmung, mit Assoziation bezeichnet werden soll. Wollen wir aber hier einen Begriffsunterschied machen, so möge er nur auf folgendem beruhen: Bei der Intuition handelt es sich um den Brennpunkt, bei der Assoziation um die einzelnen Strahlen. Dort richtet sich der Weg der Untersuchung nach dem einen hellen Blitz- und Blickpunkt, hier schlägt er die umgekehrte Richtung ein, um die einzelnen konvergierenden Elemente rückwärts zu verfolgen, sie aufzulösen, ihren Ausgangspunkt zu finden.

[1] Wir nehmen das Wort in der weitesten Bedeutung von Vorstellungs-Verbindungen. Die Streitfrage, ob noch daneben ein Moment der „Apperzeption" anzuerkennen sei, wie WUNDT annimmt (Physiol. Psychol. 3. Aufl. Bd. II, Kap. 15) und wogegen sich ZIEHEN erklärt (Leitfaden der Physiol. Psychologie. 3. Aufl. S. 157 u. 173), braucht deshalb hier nicht weiter erörtert zu werden. Eine historische Skizze über das Moment der Assoziation in allgemeiner psychologischer Hinsicht gibt O. LIEBMANN in der „Analysis der Wirklichkeit". 3. Aufl. 1900. S. 441 u. f. in dem Abschnitt „Die Assoziation der Vorstellungen", wobei zu vergleichen desselben Verfassers „Gedanken und Tatsachen", 2. Bd. Heft 3, 1902: „Gedanken über Schönheit und Kunst." Für die spezielle Frage des Assoziationsprinzips in der Ästhetik liefert einen geschichtlichen Überblick P. STERN: „Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik", 1898, ferner zu vergleichen: A. BIESE, Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik, 1890.

Ein näheres Eingehen auf die ästhetische Assoziation, insbesondere auf die Einwände, die dagegen erhoben wurden, z. B. von LIEBMANN, VOLKELT, BIESE u. a., die entweder auf Grund des in der Psychologie sehr vieldeutigen und schwankenden Terminus auf eine Einschränkung des Prinzips in der Ästhetik oder von einseitigen und mißverständlichen Voraussetzungen ausgehen, muß hier ebenfalls unterbleiben. Die mißverständliche Auffassung der FECHNERschen Theorie durch VOLKELT (Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, 1876) hat bereits STERN widerlegt.

Die ausführliche Erörterung der Frage soll in meiner „Ästhetik" erfolgen. Dort wird ebenfalls auch das Moment des Gefühls Berücksichtigung erfahren, das bei einer umfassenden Behandlung des ästhetisch-psychologischen Prozesses nicht außer acht gelassen werden darf, das aber hier, schon weil es in Hinsicht auf die Mannigfaltigkeit der geäußerten Theorien, ein äußerst kompliziertes Problem bietet, beiseite gelassen werden mußte. Die allgemeine Auffassung des Begriffes „Assoziation" betreffend, will ich nur kurz verweisen auf TH. ZIEHEN, Leitfaden der Physiol. Psychol. III. Aufl. 1896. Vorlesung X.

Für unseren Zweck genügt es, auch ferner innerhalb der speziellen ästhetischen Assoziation über einzelne Unterschiede und Sonderklassen[1] hinwegzusehen, nur soll bemerkt werden, daß unter dem Begriff der Assoziation weder rein zufällige,[2] noch bloße Erinnerungsassoziationen verstanden werden dürfen, ja, daß auch die Produktion des Genialisch-Neuen, rein psychologisch, mit unter den Begriff fällt. Wir verzichten auch darauf, jetzt Beispiele anzuführen, zumal durch den Gang der Untersuchung selbst im Nachfolgenden davon eine hinreichende Anzahl erscheinen wird. Wir dürfen uns daher begnügen, nur im allgemeinen die Tatsache der Assoziation auzuführen und zu kennzeichnen.[3]

FECHNER sagt: „Jedes Ding, mit dem wir uns umgeben, ist für uns geistig charakterisiert durch eine Resultante von Erinnerungen an alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äußerlich und innerlich erfahren, gehört und gelesen, gedacht und gelernt haben. Diese Resultante von Erinnerungen knüpft sich ebenso unmittelbar an den Anblick des Dinges, wie die Vorstellung desselben an das Wort, womit es bezeichnet wird."

„Im allgemeinen tragen unzählige Erinnerungen zu jedem assoziierten Eindrucke bei, ja streng genommen, zu jedem der gesamte Erinnerungsnachklang unseres Lebens, nur mit einem anderen Gewichte seiner verschiedenen Momente. Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes irgendwo an — unser gesamter Vorstellungsinhalt ist einem solchen Gewebe vergleichbar — so zittert das ganze Gewebe."[4] Mit dem treffenden Vergleiche aus der Resonanz der Töne finden wir die Tatsache bei LIEBMANN[5] über-

---

[1] cf. LIEBMANN, Analysis, S. 448, und FECHNER, Vorschule, Bd. I, IX, § 4—6.

[2] Wie STERN gegen VOLKELT überzeugend und eingehend nachweist.

[3] Im einzelnen dargestellt und durch eine Fülle von Beispielen erläutert bei FECHNER, a. g. O. I, S. 86—150. Siehe auch LOTZE, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 74 u. f. LOTZE hat das Verdienst, auf Grund der Einwände HERDERS, die dieser gegen KANT erhob, das Assoziationsprinzip zuerst als psychologischen Faktor des Ästhetischen erkannt und hervorgehoben zu haben, wenngleich bei KANT, jedoch nur ganz nebenbei, der Terminus bereits verwandt wird (cf. Kritik der Urteilskraft, I, § 53. Ausgabe von KEHRBACH bei Reclam, S. 200 und § 59, S. 229).

[4] Vorschule, I, S. 93 und 111.

[5] Analysis, S. 454.

sichtlich und klar ausgeführt in folgenden Worten: „In der Tat ist denn auch jede nennenswerte Einzelvorstellung von einer förmlichen Assoziationssphäre umgeben; und dieser kommt, außer ihrem mnemonischen und logischen Wert, eine hohe ästhetische Bedeutung zu; von ihr wird die „Stimmung" erweckt, welche gleich einer einsichtbaren Atmosphäre Bild und Wort umspielt; die assoziierten Vorstellungen, obwohl noch unter der „Schwelle", vibrieren mit und geben der Zentralvorstellung ihren besonderen Timbre, ungefähr so, wie in der Musik die schwer hörbaren, leise mitschwingenden Obertöne dem Hauptton seine eigentümliche Klangfarbe verleihen.

Tausend Gedanken, die nur Eines sind." (Byron.)

Rein psychologisch gefaßt, fließen in der allgemeinen Bedeutung des Wortes als Vorstellungsverbindung Intuition und Assoziation ineinander, ja subsumieren sich alle sinnlichen Wahrnehmungen nicht minder wie die höheren Vorstellungsprozesse des Denkens, Begriffe, Urteile und Schlüsse unter diesen Vorgang. Für uns kommt es hier mehr darauf an, das ästhetische Phänomen in diesem Zusammenhange zu wissen, als es durch spezielle Grenzscheiden zu isolieren und im einzelnen es zu sondern und zu differenzieren. Das ist dann die weitere Aufgabe der Ästhetik, die, wie die Logik, von der gemeinsamen Grundmaterie aus ihren Sonderweg in ihr eigentümliches und spezielles Gebiet einschlägt.

Für unser heutiges Thema ist nur auf jenen Trennungsstrich hinzuweisen, der das ästhetische Gebiet für sich stellt; indem er im unendlich weiten Gebiete der Vorstellungen diejenigen absondert, die auf objektive Eigenschaften der Dinge abzielen, also ein Objekterkenntnisphänomen involvieren, das vom ästhetischen Phänomen, als dem Gebiete rein subjektiver Beziehungen zu den Dingen, grundverschieden ist. Bevor wir noch ein drittes Moment, das der Einfühlung, nennen, und bevor wir das Schlußresümee prüfen, wollen wir gleich hier, bei dem Moment der Intuition und Assoziation eine weitere Bemerkung anknüpfen. Wir sind ausgegangen von der Gegenüberstellung des Diskursiven und des Intuitiven, dessen Trennungsstrich eben jene Bewußtseinsschwelle bildet. Die psychologische Theorie der Vorstellungsverbindung bietet aber für Beides einen gemeinsamen, sowohl materiellen wie formellen Untergrund. Wir haben nun diesen in zweifacher Weise zu berücksichtigen und daraus weitere Folgerungen zu ziehen:

das Gemeinsame wird die Möglichkeit der diskursiven Analyse des Ästhetischen begründen, während es andererseits die Differenz des Ästhetischen vom Diskursiven auch in formeller Hinsicht erklären kann, jene Differenz, die sich in den getrennten Phänomenen von Kunst und Wissenschaft deutlich offenbart. Durch den ausschließlichen Vollzug der Vorstellungsverbindungen oberhalb der Bewußtseinsschwelle nun gewinnt das Gebiet der Gedanken, der Logik, alles Denken und alle Wissenschaft überhaupt, den Vorzug, den Vorstellungsinhalt im einzelnen „klar" und „deutlich" dem Bewußtsein präsentieren zu können, während er im Ästhetischen nur „dunkel", „unbewußt" „empfunden" werden kann. Das Ästhetische kann daher niemals mit Begriffen verbunden sein. Dafür hat es aber andererseits den Vorteil, daß der Vorstellungsgehalt, der dort durch das Herausheben aus dem allgemeinen psychischen Reservoir des latenten Vorstellungsbesitzes ins helle Tageslicht des Verstandes eine gewisse Isolierung erfährt, hier noch ungetrennt mitten in der Umgebung der Vorstellungsmassen gelagert ist, die dadurch noch weithin in Mitschwingung wirksam bleiben können. Daher erklärt es sich denn auch, daß im Reiche des Diskursiven die deutlich bewußte Vorstellung, der „Begriff" kalt ist, während die ästhetische Vorstellung, indem nach allen Seiten eine Fülle von Assoziationen und Assoziationsreihen mitklingt und mitschwingt, die „Gefühlstöne" jene intensivere Wirkung ausüben, die charakteristisch für das ästhetische Phänomen ist und es auch dadurch, rein formell, vom Diskursiven trennt.

Die Erklärung dieses Unterschiedes wird auf psychologischem Gebiete zu suchen sein. Das Gesetz der Verwendung des kleinsten Kraftmaßes kann hier in Betracht kommen.

Wie man von einem „Haushalte der Natur" zu sprechen gewohnt ist, so könnte man hier speziell von einer psychischen Ökonomie, von einem Gesetze einer parsimonia naturae reden.[1] Von all den Einzelelementen, die die Straße bilden, auf denen, um mit LIEBMANN zu reden, das „Vehikel" der Vorstellungsverbindungen dahinfährt, kommt nur ein verschwindend geringer Bruchteil über die Bewußtseinsschwelle; der Vorrat liegt darunter aufgespeichert,

[1] Vergl. LIPPS, Grundtatsachen des Seelenlebens. Bonn 1883. Kap. VIII, S. 151 u. f.: „Von der Begrenztheit der seelischen Kraft."

sozusagen im dunkeln Kellermagazin unter der Werkstatt. Nicht alle unsere „Gedanken", Vorstellungen sind uns gegenwärtig; von ihnen erscheint nur dasjenige, was im Augenblicke gebraucht wird, und anderseits, wenn eine Vorstellungsverbindung eingeschlagen wird, so werden auch hier, soweit irgend möglich, die Zwischenvorstellungen „übersprungen". „Unser Denken würde entsetzlich langweilig sein, im buchstäblichen Sinne des Wortes, wenn wir alle Zwischenvorstellungen jedesmal wieder mitdenken müßten."[1] Nimmt man nun an, daß mit jeder physischen Tätigkeit ein gewisser Gebrauch von physischer Kraft verbunden ist, und daß jedes Vorstellen eine Arbeitsleistung erfordert — die physiologisch erweisbar ist — so würde es einen ungeheuren Aufwand von Kraft, von Arbeitsleistung erfordern, wenn wir den gesamten Schatz der Vorstellungen in jedem Augenblicke voll gegenwärtig haben, oder jedes Assoziationsglied zur deutlichen Vorstellung erheben wollten. Das geschieht nur, wenn es unbedingt notwendig ist. Die Doppeldeutigkeit des Begriffes „Energie" kann hier, sinnbildlich und tatsächlich zugleich, in eins zusammenfließen: Man bedenke, welche Anstrengung es mitunter erfordert, schwierige Begriffe und Gedanken zu verstehen, d. h. ihres Inhaltes subjektiv sich bewußt zu werden, welche „Energie" aufgewandt werden muß, um uns etwas ins Bewußtsein zu bringen, z. B. wenn uns — in Bezug auf Erinnerungsvorstellungen — etwas „nicht gleich einfällt", wir uns auf einen Namen, ein Datum nicht besinnen können u. s. w. Und die Folgen aller psychischen Anstrengung empfinden wir ebenso als Ermüdung, wie die direkt physischen.

Das Klar- und Deutlichwerden einer Vorstellung erfordert die meiste Arbeit, — je unklarer die Vorstellung, umsoweniger Kraft ist für diese eine nötig, umsomehr kann anderen zu gute kommen — umsomehr dürfen also mitklingen. Muß sich, in Rücksicht auf die wirtschaftliche Notwendigkeit im Haushalte unserer Seele, die ästhetische Vorstellung in Bezug auf Klarheit und Deutlichkeit bescheiden, umsomehr ist es ihr gestattet, Verbindungen einzugehen und in die Ferne zu wirken, sich Genossen zu suchen und Passendes in Mitschwingung zu versetzen.[2]

[1] ZIEHEN, a. a. O. S. 167.

[2] Die fundamentale Trennung von „höherer" und „niederer" Erkenntnis, von Vernunft wie „Sinnlichkeit", von „clare et distincte", von „verworren" u. s. w.,

Aus diesem, in kurzen Sätzen Angedeuteten ergibt sich für die Theorie der Kunst manche wichtige Konsequenz.

Zunächst: durch den gemeinsamen Boden, den die ästhetische Vorstellungsart mit den übrigen hat, fällt die fundamentale Isolierung des speziellen Gebietes, als auf ein besonderes „Vermögen" begründet, endlich definitiv hinweg. Es muß sich demzufolge auch der Vorstellungsinhalt aus der ästhetischen Form in die andere, die diskursive umgießen lassen. Auf diesem Satze beruht einzig und allein die Möglichkeit einer Analyse und Exegese von Kunstwerken, die diskursive Behandlung des Ästhetischen überhaupt, damit die Möglichkeit einer praktischen Kunstwissenschaft und Kritik.[1]

Fernerhin ergibt sich für das Gebiet des Ästhetischen ein gewisser Unterschied in dem Verhältnis seiner einzelnen Zweige zu einander: Je mehr bei einem ästhetischen Eindrucke die Vorstellung sich der Klarheit und Deutlichkeit nähert, umsomehr verliert sie andererseits an Assoziationsreihen und Gefühlswerten. Die Mittel, deren sich die einzelnen Künste zu bedienen vermögen, unterscheiden sich hierin ganz merklich. Die undeutlichsten Vorstellungen, lediglich „Gefühle", spielen im Gebiete der Musik, während am anderen Ende die Poesie über die relativ deutlichste Vorstellung, und zwar im formulierten Worte, verfügt. In Rücksicht auf jene Tatsache aber wird nun auch das Gebiet der Assoziationsmöglichkeit nach oben hin sich verengern: Während in der Musik jene Möglichkeit fast schrankenlos ist, werden die Grenzen durch das Wort enger gezogen sein; daraus folgt nun wiederum, daß die Exegese der Musik den weitesten,

die die Psychologie des Rationalismus vor KANT aufstellte, und die auch die Ästhetik wesentlich beeinflußte (des Näheren zu verweisen auf: ROBERT SOMMER, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von WOLFF-BAUMGARTEN bis KANT-SCHILLER, 1892, und H. v. STEIN, Die Entstehung der neueren Ästhetik, 1886), ist damit hinfällig geworden.

[1] In der Praxis existierte solche natürlich von Anfang an; die alte Ästhetik aber hat theoretisch immer darüber verhandelt, „ob sich das Künstlerische als Gegenstand der Wissenschaft eigne oder nicht", ohne jedoch auf Grund von Tatsachen die Frage zu entscheiden und die Antwort dementsprechend zu begründen. Vielmehr war sie seit KANT, der von oben her die Gebiete der „Erkenntnis", der „praktischen Vernunft" und der „Urteilskraft" prinzipiell so lange trennte, bis sie ihm unten wieder zusammenlaufen mußten, eifrig bemüht, die Kluft möglichst zu verbreitern und nach der alten Trichotomie von „Wahr", „Gut" und „Schön", Wissenschaft, Kunst und Leben voneinander zu trennen.

fast schrankenlosen Spielraum zu gewähren vermag, während die der Dichtkunst um so enger begrenzt sein muß. Wie weit aber auch hier trotzdem immer noch der Spielraum der Exegese zu gehen vermag, beweisen die verschiedenen Interpretationen dichterischer Werke, z. B. der Antigone und des Hamlet. Und in der Möglichkeit, die Exegese zu wandeln und damit den Vorstellungskreisen verschiedener Zeiten und geschichtlicher Auffassungen sich anzupassen, liegt ein großer Teil der unsterblichen Wirkung gewisser hervorragender Kunstwerke.

Anderseits darf bei der künstlerischen Exegese nicht unbeachtet bleiben, daß, je mehr der künstlerische Eindruck, die ästhetische Vorstellung ins Diskursive sublimiert wird, die subjektiv künstlerische Wirkung verblaßt, die Gefühlstöne verschwinden, bis etwa gar bei der abstrakten Formel, bei der Formulierung in Begriffen, die ästhetische Wirkung gleich Null ist. Solchen Formulierungen — z. B.: der Inhalt des Ringes der Nibelungen ist die Erlösung des „menschlichen Egoismus in den Altruismus durch die Liebe", oder wie die M. WIRTHsche Definition lautet: „Weltgedicht des Kapitalismus" — sind bar jeglicher ästhetischen Wirkung. — Die alte Ästhetik hat dafür das traditionelle Beispiel der Blume, die durch die Sektion des Botanikers zwar erkannt wird, aber unter seinen Händen Duft und Schönheit verliert.

Und doch ist dieses Bild nicht ganz richtig. Denn das Messer zerstört die Blume für immer, während das diskursive Verfahren zu jeder Zeit eine Übersetzung zurück in Ästhetische gestattet. Als Beispiele dafür können die Entwürfe gelten, welche die Dichter — man sehe die SCHILLERschen daraufhin an — als technisches Zwischenmittel zwischen der intuitiven Konzeption und der letzen Ausarbeitung anfertigen. Die SCHILLERschen und auch die WAGNERschen Entwürfe enthalten eine Fülle von Notizen, die rein diskursiv, mitunter in philosophischer Terminologie geprägt sind.[1] Obgleich die abstrakte Analyse und Exegese eines

[1] Als Beispiel zwei beliebig gewählte Stellen aus SCHILLERS Nachlaß: „Die Handlung besteht also darin, daß die Prinzessin mit einer lebhaften Natur und zur duldenden Resignation weniger fähig anfangs 1. gegen ein drückendes Verhältnis strebt, und da sie umsonst versucht, einen lieblosen Gemahl zurückzuführen, weil er selbst gemein zum Gemeinen hingezogen wird, da sie gerade durch ihren Widerstand dagegen ihr Verhältnis nur mehr verschlimmert, 2. es zu zerreißen und in die väterlichen Arme zurückzukehren sucht" u. s. w. (Prinzessin von Celle). „Physisch verlangt man von ihm, daß er sich be-

Kunstwerkes direkt keine ästhetische Wirkung zu geben vermag — keinen Kunstgenuß, wie man sagt, zustande bringt — so hebt sie diesen doch nicht definitiv auf, sondern kann ihm vielmehr außerordentlich förderlich sein, für die Produktion wie für die Rezeption. Man kann ja auch von einer gewissen „Logik des Ästhetischen" sprechen, freilich im anderen Sinne als A. G. BAUMGARTEN. Hat nicht BEETHOVEN eine grandiose „Logik" in sich — im Gegensatz zu einem gewissen neueren Symphoniker, dem es weniger auf das Unerbittliche als auf das Erbittliche anzukommen scheint?

Für die Rezeption ist die diskursive Behandlung durch Analyse insofern von Nutzen, als die Rückübersetzung ins Ästhetische wieder erfolgt, d. h. die abstrakte Vorstellung wiederum durch die Kunst zum Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung realisiert werden kann. So dient die Exegese eines Orchesterwerkes, obgleich ihre Formulierung in Worten direkt nicht ästhetisch, sondern unkünstlerisch ist, in keiner Weise musikalisch zu wirken vermag, doch dem Dirigenten wie dem Zuhörer zur Handhabe des Verständnisses, dem ersteren besonders zum Mittel, das Werk in einer organisch durchgeführten, einheitlichen Auffassung vorzutragen.[1]

§ 3

Worauf es uns in diesem Kapitel ankommt, ist der Nachweis, daß dem ästhetischen Phänomen einzig und allein subjektiver, und zwar freier subjektiver psychischer Inhalt zu Grunde liegt. Mit anderen Worten gesagt: „Nichts, das wir empfinden oder wahrnehmen, wirkt auf uns lediglich durch sich selbst, sondern alles wirkt zugleich durch die Resonanz des Gleichartigen, die es in der Seele findet. Nichts ist für uns bloß das, was es ist, sondern alles ist zugleich, was es uns vermöge dieser Resonanz sagt oder bedeutet."[2] Daher könnte dieses Kapitel geschlossen werden,

---

haupte, moralisch, daß er seine Rolle aufgebe. Aus beiden entgegengesetzten Interessen ist das Stück zusammengesetzt. Er selbst wird durch die physischen Bedrängnisse, in die er gerät, gehindert, seinem moralischen Gefühl nachzugeben" (Warbeck). Siehe SCHILLERS sämtliche Schriften, hrsg. v. K. GÖDEKE, Bd. 15, erster Teil, S. 311 u. S. 197.

[1] So hat z. B. R. WAGNER die damals „verrufene" IX. BEETHOVENS durch ein exegetisches Programm (W. W. II) zum Verständnisse gebracht.

[2] LIPPS, Über Formenschönheit, insbesondere des menschlichen Körpers. Nord und Süd, 1888, Bd. 45.

nachdem wir Intuition und Assoziation als Kronzeugen vorgeführt haben.

Wenn ich noch kurz das Moment der Einfühlung erwähnen will, so geschieht dies deshalb, weil es gerade in der dramatischen Kunst eine besondere Rolle spielt und im weiteren Verlaufe der Erörterung mitunter darauf Bezug genommen wird. Daher mag es denn auch hier, bei einem kurzen Überblick über die Prinzipien des ästhetischen Phänomens, seine Stelle haben und auch für seinen Teil für unser augenblickliches Thema mit als Zeuge vor die Schranken treten.

Im Grunde genommen subsumiert sich auch dieses Prinzip unter die allgemeine Tatsache der Assoziation,[1] allein es charakterisiert in dieser eine Tatsachengruppe für sich und verdient deshalb, unterschiedlich hervorgehoben zu werden, insbesondere gegenüber den einfachen Erinnerungsassoziationen. Erwähnt haben die zu Grunde liegende Tatsache bereits JEAN PAUL[2] und LOTZE,[3] unter Aufstellung des Terminus führen es FRIEDRICH und ROBERT VISCHER[4] ein, während BIESE[5] dafür „Anthropomorphismus" setzt. Die „Einfühlung" im Ästhetischen beruht darauf, daß in uns subjektive Willensregungen und Gefühle erzeugt werden, die wir objektiv

[1] cf. STERN, a. a. O., S. 63 u. 70. — Das von FECHNER auf Seite 105 des ersten Bandes seiner Vorschule unter Assoziation angeführte Beispiel vom Konvexen und Konkaven: „Nun aber sehen wir das Konvexe überall nur zurückdrängen, abwehren, ausschließen, das Konkave in sich aufnehmen, empfangen" u. s. w. ist ebensogut auch als „Einfühlung" zu charakterisieren. — In welcher Weise der Vorgang der Einfühlung psychologisch besonders zu erklären, in welcher Weise hier der assoziative Weg verläuft, auf welche Art von Assoziation er vielleicht zurückzuführen ist, oder auf welche nicht — STERN z. B. erklärt ihn durch Ähnlichkeits-Assoziationen — muß einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben.

[2] Siehe STERN, a. a. O., Kap. I. „Der Einfühlungsgedanke in der Romantik."

[3] Siehe Geschichte der Ästhetik, S. 74—80. Auch hier fließt es in die Assoziation mit ein.

[4] Kritische Gänge. Neue Folge V. ROBERT VISCHER: Über das optische Formgefühl u. s. w. 1873. (S. 21 u. f.)

[5] ALFRED BIESE, Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik u. s. w. 1890. „Bezeichnen wir diese Fähigkeit oder innere Neigung, alles außer uns befindliche zu vermenschlichen, sei es in Gestalt oder in der dem Unbelebten zu leihenden Seele, uns mit unserem Empfinden den Erscheinungen anzupassen und einzufühlen, kurzweg mit Anthropomorphismus" u. s. w. Der Terminus könnte übrigens nur auf diejenige Einfühlung verwandt werden, die sich auf leblose Dinge und Tiere bezieht, bei Objekten, die bereits ein Menschlich-Persönliches an sich tragen, z. B. dem Porträt, wäre er unstatthaft.

nicht an den Gegenständen selbst zu erkennen brauchen, die wir aber in der ästhetischen Assoziation ihnen anheften. Werden somit in Ruhe beharrende Gegenstände zum Träger scheinbarer Bewegungen, so kann andererseits auch Bewegtes selbst, Dinge oder Personen oder nur die Vorstellung von ihren Bewegungen in uns korrespondierende Vorstellungen von Bewegungen, physischer oder psychischer Natur, bis ins Reich der Affekte hinauf, hervorrufen.

Wir vollziehen in unserem Inneren, z. B. beim Anblicke von geschwungenen Linien, in der Phantasie gleichsam körperliche Bewegungen, die jenen Linien folgen, schroff und energisch im Zickzack, sanft und anmutig in der Wellenform, wir fahren bei einem steilen Felsabsturz gleichsam selbst mit in die Tiefe, oder schweben mit einem Vogel, einem Ballon, mit in den Lüften und an den kühnen Richtungslinien des Matterhorns in die Höhe. Man analysiere folgendes poetische Beispiel:

„Der Dichter kommt mit leichtem Mut gezogen,
Durch Wiesengründe und durch Korneswogen.
Da steigt vor ihm auf wald'gem Bergeskranze,
Ein Schloß empor im Abendsonnenglanze.
— — — — — — — — — — — — — —
Auf einen moos'gen Stein setzt er sich schweigend,
Er stützt das Haupt, es in die Rechte neigend,
Und läßt im freien Spiele die Gedanken
Sich mit dem Efeu um die Trümmer ranken."

(GEIBEL, Rothenburg.)

„Kommt gezogen": Erinnerungsassoziation an eigenes Wandern. „Leichter Mut", „Dichter": Resultante aus einer Menge von Vorstellungen, die eine poetische Stimmung erweckt, verstärkt noch durch die spezielle des „Abendsonnenglanzes". Aber nicht nur, daß in uns das alles anklingt: Wir ziehen gleichsam mit ihm, wir steigen „in Gedanken" selbst mit ihm empor, machen in ihm seinen Gang mit, ebenso wie wir uns mit ihm auf den Stein setzen und das Haupt mit ihm in die Rechte neigen. Hierbei ist die „Einfühlung" in seine Bewegungsvorgänge deutlich zu konstatieren.

Ganz rein tritt uns das Moment in den Worten entgegen: „Und läßt in freiem Spiele die Gedanken sich mit dem Efeu . . . ranken." Hier ist die Einfühlung doppelt: Der Dichter verfolgt die Verschlingung der Efeuranken um die Mauern, fühlt sich in

deren Bewegungen ein, assoziiert somit die einzelnen Assoziationen als Vorstellungsbewegungen und -verschlingungen, und wir wiederum fühlen uns nicht nur in seine psychische Situation, sondern auch in seine Gedankenbewegung durch Vermittelung des Bildes der „Ranken" ein, während noch dazu die Vorstellung „Efeu" eine Assoziation für sich (Immergrün, unverwelklich, „Symbol" der Erinnerung) hinzufügt.

Das einfachste dingliche Beispiel, das ich anzuführen wüßte, möchte der Wegweiser sein. Realiter ist dieser ein senkrechter Pfosten mit einer Querlatte, links wie rechts ein Ortsname darauf. Trägt er aber nicht eine Poesie in sich? — Ehedem freilich, wo mehr gewandert ward, noch mehr. Aber auch wir Neumodler können uns noch mit ihm befreunden. Stehen wir vor ihm mit echtem Wandergemüt, so wird er belebt, ist er kein Pfosten mehr, sondern ein Wächter, ein Ratgeber, ein Freund. „Wohinaus gehts?" fragen wir ihn. Und er reckt den einen Arm nach links, den anderen nach rechts: „Hierhin", „Dorthin", ist die stumme Antwort. Ja, ich will offen bekennen, daß ich solch einen „Kerl" einmal mich mit seiner dürren Gestalt offenkundig höhnen sah, er schien mir mit den kurzen Achseln zu zucken, als ich ihn um Rat frug; dämmerig war es schon so wie so, und ich konnte seine Schrift nicht mehr lesen. Ich wußte nicht mehr wohinaus.

Woher kommt es, daß ich das Ding, den Holzpfosten personifiziere? Die senkrechte Säule, die beiden Latten rechts und links lösen bei mir die Vorstellung einer menschlichen Gestalt mit Armen aus, wenn auch nur ganz im Groben (Ähnlichkeitsassoziation). Aber doch nicht allein nur das. Ich fühle, wenn ich die Richtung der Horizontalbalken betrachte, diese mit Bewegungen meines Körpers, meiner eigenen Arme korrespondieren, sie reißt mein Bewegungsgefühl mit sich, sie schließt es zum mindesten in sich ein.[1] Zuguterletzt nannte ich ihn sogar „Kerl" — und ein lustiger Stromer, der im Grunde seiner Seele einen poetischen

---

[1] Man hat den Wegweisern daher an die „Arme" sehr oft eine weisende Hand angeschnitzt, wodurch die Einfühlung sehr erleichtert und gefördert wird. — Auch in Kleinigkeiten kann Sinn stecken. Solch ein Wegweiser erfreut den Wanderer viel mehr, als eine plumpe, kalte Steinsäule, die eine hochwohllöbliche Fiskalität in den Landesfarben bepinselt hat und die nur ganz prosaisch die Namen der nächsten Orte trägt.

Humor in sich hat, setzt ihm bei Gelegenheit seinen alten Hut auf.[1]

Ein frommer Wandersmann aber braucht diese Art von Assoziationen gar nicht zu haben, er assoziiert, zumal wenn die Querbalken in einer Geraden verlaufen, vielleicht einfach nur ein Kreuz und kann eine erbauliche Betrachtung anknüpfen, während ich unter Umständen in einem Kreuze mich einfühlen kann als dem Ausdrucke entgegengesetzter Richtungsbewegungen. Ich entsinne mich selbst, bei einem Grabkreuze folgende Mischung von reiner Assoziation und reiner Einfühlung gehabt zu haben: Die Arme wiesen mich nach rechts und links, horizontal „in alle Welt hinaus" — hierhin und dorthin, „in die Ferne des Irdischen", das Ganze aber in seiner überwiegenden Vertikalrichtung vom „Geheimnis des Grabes" hinauf in das „Geheimnis des Himmels". Die Assoziation des „Gekreuzigten", die mit dem des Kreuzes so oft und leicht kommt, war dabei ausgeschaltet, wie wiederum viele Leute beim Betrachten eines Kruzifixes sehr leicht in diese Einfühlung übergehen.

So fühlen wir uns ein in Linien und Richtungen, indem wir Bewegungsvorgänge der eigenen Seele und Leiblichkeit assoziativ wiederspiegeln lassen, nennen schlanke, prächtige Fichten himmelstrebend, himmelweisend, sehen im Kirchturm den Finger, der nach „Oben" zeigt, und in den Linien der Gotik den Zug zum Überirdischen. Alle poetischen Metaphern und Gleichnisse beruhen auf solcher Einfühlung, vom „trotzigen Bergesgipfel, der sein Haupt in den Wolken badet", dessen Scheitel die Sonne küßt, bis zu den „eilenden Wolken", den „Seglern der Lüfte".

Zu der rein körperlichen Einfühlung kommt, wie schon bemerkt wurde, auch die rein psychische hinzu. Die Physiognomik mit ihren bestimmten Typen, hat ihre völkerpsychologische Bedeutung[2] und nicht minder ihre ästhetische. Denken wir

[1] Im Laokoon, V, sagt LESSING: „In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen. Ille simul manibus tendit divellere nodos. Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekt besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend."

[2] Des Näheren zu verweisen auf WUNDT, Völkerpsych., 1900, Band I, Teil 1, Erstes Kapitel.

an ein Porträt; ich speziell an das ganz eigentümliche Bild OURYs „Die Nonne“ in der Dresdener Galerie, für das ich eine persönliche Vorliebe habe. Es steht mit dem LIONARDOschen Selbstporträt und dem Bildnis des Grafen GOBINEAU — einem ganz ausgezeichneten Antlitz — vor meinem Schreibtische im Zimmer vor mir. Ich habe in meinem ästhetischen Praktikum sowohl, wie auch anderwärts mit den genannten Bildern methodische Assoziationsübungen veranstaltet und eine ganze Anzahl von bewegten Deutungen, die sich in den mannigfaltigsten und differenzierten Eindrücken erhalten.[1] Katholische Studierende z. B. sahen in der OURYschen „Nonne“ entweder gläubige Mystik oder einen Seelenkampf zwischen Glauben und Unglauben, ein protestantischer Theolog kam zu der Auffassung von „Koketterie“ — ich formuliere: „ein Stück „Frauenfrage.“ Alle diese Deutungen sind pure Assoziationen.

Hingegen korrespondiert andererseits der physiognomische Ausdruck, ebenso wie der einer gewissen Körperhaltung wiederum sehr oft mit den in ihnen sich kundgebenden seelischen Zuständen.

Der charakteristische leibliche Ausdruck lebhafter Seelenbewegung, wie Zorn, Trauer, Freude u. s. w., wirkt in uns reflektiv, so daß dieser entsprechende, am Objekt von uns herausgelesene psychische Zustand von uns selbst adoptiert wird. Wir fühlen uns z. B. in diese Nonne so tief ein, daß wir uns mit ihr und ihrem Zustande identifizieren; wir fühlen uns selbst hinter jenem Buche sitzen, und schauen selbst mit ihren Augen in die Welt der Bitternisse, Trübsal und Enttäuschung. Es wird uns zuletzt, als schlösse ihr dunkles Gewand unser eigenes Haupt, unsere eigenen Glieder ein. Ja, wir können uns wohl dabei überraschen, daß wir den seltsamen Ausdruck ihrer Lippen, die fragende Stellung ihrer Augen aus uns selbst von innen heraus mit eigenem Munde und Augen unwillkürlich nachgebildet haben. Hier ist die Einfühlung so stark geworden, daß sogar eine direkte physische Parallelerregung eintritt. Solche körperliche Parallelerregung läßt sich auch außerhalb des speziell ästhetischen Phänomens beobachten.

[1] Das Ergebnis dieser Untersuchungen wird mit anderen später veröffentlicht werden.

Der Volksmund sagt: „es steckt an", so z. B. Gähnen, Lachen und beim weiblichen Geschlechte mitunter das Weinen.

Bei bestimmten Vorgängen, die stark auf unsere Vorstellungen einwirken, kommen lebhafte Reaktionen unseres Muskelgefühls durch unwillkürliche motorische Äußerungen zustande. Bei einem aufregenden Schauspiele knirschen wir mit den Zähnen, machen wir rasche Atembewegungen u. s. w.

Solche Beobachtungen können wir im täglichen Leben häufig machen. Sehe ich z. B. einen Mann in jagender Hast die Straße dahineilen, so werde ich in meiner Psyche geradezu „mitgerissen" — ich nehme an, der Mann ist in Angst, verfolgt oder verfolgend — und plötzlich bemächticht sich meiner eine Erregung, die ich korrespondierend als Angst mitfühle. Stürzt aus einem Hause eine Frau heraus, nach dem Wasser zu, wo Kinder spielen, so habe ich an mir selbst erlebt, daß ich sofort mitlief, in der intuitiven Annahme, daß ein Kind ins Wasser gestürzt sei, aber zugleich die impulsive Absicht gehabt, ihm zu helfen.[1] Bei solchen Vorgängen handelt es sich nicht um bloße Vorstellungen, sondern direkt um lebhafte Willenserregungen und Affekte. ZIEHEN führt folgendes an: „Sie sehen auf dem Theater ein Schauspiel; zahllose Gesichts- und Gehörreize wirken auf Sie ein. Fortwährend knüpfen sich an diese entstandenen Wahrnehmungen zahllose Erinnerungsvorstellungen. Eine Person des Stückes wird getötet. Mannigfache Erinnerungsvorstellungen treiben Sie dazu, dem Bedrohten beizustehen, aber diese treten der ungleich stärkeren Erinnerung, daß alles nur Schein ist, daß Sie sich durch einen Rettungsversuch lächerlich machen würden, zurück. Sie sitzen deshalb ruhig: es kommt zu keiner Handlung. Daß tatsächlich oft jedoch nur die motorische Aktion sehr gering ist, so daß sie übersehen wird, habe ich schon oben erwähnt; und wer hat nicht, wenn er solche Szene sah, zuweilen ein leichtes Zucken in den Gliedern selbst bemerkt?" — Ich will dem nur hinzufügen, daß Kinder und „Leute aus dem Volke" bei aufregenden Szenen der höheren oder niederen Künste durch laute Zwischenrufe be-

[1] Sogenannte „Spaßvögel" benutzen dies mitunter dazu, um Leute zum Narren zu halten. Zu meiner Studentenzeit galt es für einen „Witz", in der Nähe von Bahnhöfen plötzlich einen eiligen Trab nach der Abfahrtshalle einzuschlagen, um dadurch Leute, namentlich mit allerlei Handgepäck beladene Frauen, in Hast und Eile zu bringen.

kunden, daß die Gegenvorstellung, „es sei doch alles nur Schein", nicht zwingend genug für sie ist.[1]

Wir können hier auf die speziell physiologischen und psychologischen Ursachen solcher Phänomene nicht eingehen, sondern müssen uns begnügen, im allgemeinen auf das Faktum hinzuweisen.[2] Es bietet den Gegenstand einer Untersuchung für sich, zu untersuchen, auf welchem speziellen Wege jener psychische Assoziationsprozeß zustande kommt, und wie z. B. der Anblick eines den charakteristischen Ausdruck des Zornes offenbarenden Antlitzes eine allgemeine psychische Resonanz von Zorn im Betrachter auslöst.

Das Moment der psychischen Einfühlung erstreckt sich in seiner ästhetischen Bedeutung jedoch noch viel weiter. Haben wir es bisher im Gebiete des Menschlichen auf körperliche Bewegungen und psychische Stimmungen beschränkt, so kommt noch ein weiteres hinzu, das der ästhetischen Leistung. Und hier öffnet sich ein Gebiet von großer Tragweite. Der ästhetische Genuß als Freude an menschlicher Tätigkeit beruht auf dem Momente der Einfühlung. Freude ist der psychische Zustand, der eintritt, wenn der persönliche Wille ein Ziel erreicht hat. Ich habe sie an anderer Stelle verglichen mit dem Silberblicke im gärenden, ruhelosen Schaffen des Willens, sie eine Begleiterscheinung zu dem Prozesse unseres Lebens genannt.[3] Wie nun uns selbst bei der Erfüllung eines Wunsches, bei der Vollbringung einer Leistung Freude erfüllt, so kann uns auch die Leistung eines anderen Menschen Freude erregen, in dem wir uns in ihn einfühlen, wie andererseits bei der Behinderung und Beeinträchtigung

---

[1] a. g. O., S. 21.

[2] Im alten BINDERschen „Volkstheater" in München habe ich erlebt, wie von der Galerie leidenschaftliche Zwischenrufe ins Spiel ertönten, in jeder Kindervorstellung kann man solche aktive Teilnahme ins Spiel beobachten. „Amerikanische" Theateranekdoten, die ab und zu in den Blättern repetieren, berichten, daß bei einer Vorstellung, in der ein Unschuldiger von Wucherern grausam bedrängt wird, ein biederer Landbewohner dazwischenruft: „Halt! Ich bezahle alles" — und Ähnliches. FRITZ REUTTER gibt in seiner „Reis' nah Belligen" (Kap. 36 u. 37) solche Anteilnahme naiver Bauern an einer Freischütz-Aufführung, in allen Schattierungen der ästhetischen Wirkung meisterhaft beobachtet wieder.

[3] In meiner Schrift: „Das Prinzip der Entwickelung als Grundprinzip einer Weltanschauung." Jena 1896. S. 66 u. 67.

des fremden Willens Mitleid eintritt. Ich sagte „kann", denn, wohlgemerkt, das menschliche „Lebensgefühl" wandelt nicht immer diese Wege. Denn man kann auch umgekehrt in der Leistung des Nebenmenschen einen Druck auf das eigene Lebensgefühl spüren, eine Beschränkung des Ich und seines Willens, alsdann entsteht statt einfühlender Freude Ärger und Neid, statt einfühlenden Mitleides die Schadenfreude.

Es mag der „Einfühlung" in Bezug auf das allgemeine „Lebensgefühl" hier ein gewisses menschliches Solidaritätsgefühl zu Grunde liegen, ein Gedanke an Arbeitsteilung und gemeinschaftliches Streben zugleich. Die Einfühlung in das Schaffen und Vollbringen der Mitmenschen bietet im Ästhetischen insofern einen außerordentlich wichtigen Faktor, als in ihr auch die ästhetische Wirkung der Technik beruht, die für manches Individuum wie für manches Kunstobjekt das wesentlichste Motiv der ästhetischen Wirkung bilden kann.[1]

Ich will auch hier ein Beispiel anführen, und zwar eines, das eine Kombination von Einfühlungsmomenten in sich birgt, ich entnehme es den niederen Künsten: Es ist der Seiltänzer. Worin beruht der ästhetische Reiz seines Kunststückes? Meiner Ansicht nach lediglich auf der Einfühlung. Wir sehen zuerst ihn ein Wagnis ausführen, das gefährlich ist, „halsbrecherisch", wie man zu sagen pflegt. Die anscheinende — oder auch wirkliche — Gefahr, in der er sich befindet, nimmt korrespondierend auch unser „Lebensgefühl", im intensivsten Sinne des Wortes, mit in Anspruch, oft bis zur atemlosen Beklemmung und Angst. Wir begleiten ihn auf seinem Gange, wir fühlen uns in ihn ein,

[1] Die Kunstkenner legen viel weniger Wert auf das „Was", als das „Wie", und bewundern im Werke mit bevorzugtem Interesse den Künstler. Aber quod licet Jovi u. s. w. Denn dieser Zug hat in der Moderne geradezu zur Marotte, zur tatsächlichen Einseitigkeit geführt; manche Ausstellungspilger, namentlich solche, die für sehr „gebildet" und sachverständig gelten wollen, kritisieren Bilder u. s. w. immer nur nach dem Maßstabe der Technik, und schließlich verstehen gewisse Leute unter „Kunst" nur das bloße „Können". Die Laien haben sich das angewöhnt, weil der schaffende Künstler selbst viel leichter geneigt ist, bei Beurteilung von fremden Werken die rein technische Seite ins Auge zu fassen, da ihn diese von berufswegen vorzugsweise interessiert. Man kann sich daher den Anstrich eines Sachverständigen geben, wenn man das nachäfft. Daß sich durch diese Anpassung eine Auslese von Blasiertheit entwickelt, daran scheint niemand zu denken.

indem wir sozusagen mit ihm, in ihm jeden Schritt, den er in luftiger Höhe vollführt, selbst mitgehen. Über diese negative Wirkung, denn die Angst als Beeinträchtigung des Lebengefühles ist eine solche, hilft uns aber im Anfange die Hoffnung, daß der Mann glücklich ans Ziel gelangen werde, und am Schlusse der Produktion die Tatsache hinweg; wir freuen uns daher, daß ihm sein schwieriges Vorhaben gelungen ist, daß er durch menschliche Geschicklichkeit ein so außerordentliches Stück hat vollbringen können. Und hat er es mit Grazie und Eleganz gemacht, kommt somit noch das weiterere ästhetische Moment der Leichtigkeit hinzu, so daß wir den Eindruck haben, der Mann bewältigt die anscheinend schrecklichen Schwierigkeiten mit weitüberlegener Kunstfertigkeit, „spielend", so wird der Eindruck von seinem Können noch um vieles größer; und unser lebhaftester Applaus ist ihm gewiß. Dieses Moment der Leichtigkeit spielt in den niederen Künsten, in denen es vorzugsweise auf die Produktion körperlicher Kraft und Geschicklichkeit ankommt, eine größere Rolle als im Gebiete der höheren, der geistigen Künste.

Besonders wirksam und wichtig ist das Moment der Einfühlung unter den höheren Künsten im Drama. Die Teilnahme an dem Vorgange der sich entwickelnden Aktion, an den Gemütszuständen der einzelnen Personen, ihren Seelenerregungen, ihren Situationen, in die sie durch die Vermittelung der Handlung gebracht werden, erklärt sich durch diesen Faktor. Ich möchte hinzufügen, daß, weil die Anschauung alles dieses aus lebender Bewegung am lebenden Menschen gewonnen wird, daher die innere Teilnahme um so reger, die Einfühlung um so intensiver werden kann. Wie der Sprachgebrauch sagt, „werden wir unmittelbar mit fortgerissen". Daher ist denn auch die Wirkung der in zeitlicher Bewegung sich vollziehenden Künste, insbesondere die des Dramatischen, quantitativ so außerordentlich stark, und diese Kunst selbst so populär. Ich enthalte mich wohlweislich jeglichen Werturteiles und will nur ganz objektiv auf Tatsachen deuten. Diese intensive Wirkung finden wir nicht bei den bildenden Künsten. Hier ist kein „Leben" mehr, sondern alles wie im Dornröschenschlaf zur Ruhe gebannt. Um „Bewegung" einfühlend nachzuempfinden, müssen wir, und zwar auf etwas umständlichem Wege, die etwa dargestellte Bewegung erst assoziativ wieder entzaubern, in Bewegung wieder umsetzen, während beim Anblicke des Bewegten selbst die sympathische

Korrespondenz viel unmittelbarer — das Wort sei einmal gestattet — auftritt. Was vorzuziehen ist, darüber enthalte ich mich, wie gesagt, jedes Urteiles. Auf der einen Seite steht das intensive „Hingerissenwerden", auf der anderen die stille, ruhige Kontemplation, in der allmählich eine Assoziation, eine Beziehung nach der anderen auftaucht, immer neu, immer feiner anklingt, und immer zarter und inniger. Wo ist mehr Qualität, wo mehr Quantität der ästhetischen Wirkung? Oder beides zusammen mehr? – Was ziehen wir vor: Sturm, Brandung und brechende Sturzsee — oder am Gestade des Alpsees liegen, in seine kräuselnden Wellen und in die blaue Tiefe unsere Blicke versenken?

Ich möchte nur noch auf einige Punkte hinweisen. Der Faktor der Einfühlung in leblose Gegenstände scheint mir im Kindesalter besonders lebhaft zu sein. Die kindliche „Phantasie" verfolgt mit innerlichen Bewegungsvorstellungen gern die Linien und Formen von Ornamenten, schaukelt sich auf den verschlungenen Linien der Arabesken, wohnt sich in Öffnungen einer Muschel und eines Schneckenhauses ein und fühlt die kleinen Freuden und Leiden des eigenen Lebens in die Puppen ein. Der Grund dafür dürfte wohl der sein, daß sein Erfahrungsschatz noch nicht reich genug ist an Objektsvorstellungen, so daß die „rauhe" Wirklichkeit noch nicht imstande ist, entsprechende Gegenvorstellungen wirksam zur Geltung zu bringen. Künstler, Enthusiasten und Illusionisten aber bleiben bis ins Greisenalter in diesem Sinne — glückliche oder unglückliche? — „Kinder". Die Volksphantasie fühlt sich des weiteren gern ein in das Leben der Tiere — die Physiognomik der Tiere dient dazu als Mittelglied, und die Kunst hat in der Tierfabel, sowie in mancherlei Bildern — ich erinnere nur an die köstlichen Zeichnungen H. VOGELS in den „Fliegenden Blättern" — ihren Nutzen davon gezogen.[1]

Aber ziehen wir das Schlußresümee: Das Moment der Assoziation sowohl wie das der Einfühlung ist, sobald nur das Ästhetische in Frage steht, worauf es uns allein ankommen kann, vollständig variabel nach jeder Möglichkeitsrichtung hin — und ein unabhängiges Spiel freiester Willkür. Da eine Realerkenntnis aus-

[1] Wie weit solche Faktoren wirken, kann man an der Polemik ersehen, die die Zoologie gegen manche allzu anthropomorphistisch gefärbte Schilderungen von Ameisen- und Bienen„staaten" zu führen hat.

geschlossen ist und demnach die Assoziationen rein subjektiver Natur sind, so steht eine jede Möglichkeit gleichwertig neben der anderen. Wenn STERN ein besonderes Gewicht darauf legt, im Ästhetischen Allgemeingültigkeit zu finden,[1] so kann ich ihm in dieser prinzipiellen Bestimmtheit nicht beipflichten. Zitiert er das FECHNERsche Beispiel, daß „niemand den Ausdruck der Gebrechlichkeit mit dem der Kraft und Gesundheit, niemand den Ausdruck der Güte oder geistigen Begabtheit mit dem der Bösartigkeit oder Dummheit verwechseln kann", so möchte ich dazu folgendes bemerken: Von einer Allgemeingültigkeit kann ich mich durchaus nicht überzeugen, wohl aber konzediere ich eine gewisse Übereinstimmung, die unter Umständen sehr weit gehen kann. Sie läßt sich immer behaupten, sobald man begrifflich fixiert und kontradiktorische Begriffe ausspielt. Aus einem schwankenden oder mühsam sich schleppenden Greise wird niemand kraftfrohe Jugend herauslesen, noch aus der Fratze eines Tingeltangelkomikers, wie man sie auf Ansichtspostkarten und Zigarrenkisten leider massenhaft zu sehen bekommt, den Eindruck des Aristokratischen oder gar des Priesterlichen empfangen können. Aber trotzdem bleibt dem Spiele der Assoziationen volle freie Bahn. Nur hüte man sich vor der Fehlerquelle, die entsteht, wenn man statt der Möglichkeit eines subjektiven Eindruckes den bestimmten eigenen sogleich einsetzt und ihn in Worte und Begriffe kleidet. Im eben genannten Beispiele wird bereits mit Begriffen operiert, die schon ganz bestimmte Eigenschaften und damit Vorstellungen bezeichnen. Stellen wir uns daher lieber das Objekt vor: den schwachen, mühselig sich dahinschleppenden Greis selbst. Sind beim Anblicke des Objektes nicht eine ganze Menge verschiedenster Assoziationen möglich? FECHNER: Gebrechlichkeit, A hingegen: Ehrwürdigkeit des Alters und Hilfsbedürftigkeit, indem er sich vielleicht seines Vaters erinnert, B: Freundliche Schwäche und Milde, in Erinnerung an den Großpapa, C aber: Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen. Ich frage: Ist nicht jegliche dieser Assoziationen möglich?

Mit der „Allgemeingültigkeit" in Punkto Physiognomik sollte man sehr vorsichtig sein. Ich entsinne mich einer Gerichtsverhandlung, in der ich folgendes selbst erlebt habe: der Herr

[1] a. a. O. S. 73.

Staatsanwalt ließ sich auf eine Deutung der Physiognomie des Angeklagten ein und explizierte etwa: „Schon das Gesicht des Angeklagten, seine ganze Haltung während des Prozesses zeigt seine Verschlagenheit und Verbissenheit, die zurückgehaltene Angst und das böse Gewissen.“ Hingegen führte der Verteidiger ungefähr aus: „Ich erkenne vielmehr, meine Herren Geschworenen, in dem stillen und ruhigen Betragen, das der Angeklagte während der Verhandlung zeigte, seine innere Ruhe und Zuversicht, das Bewußtsein der Unschuld, das Vertrauen auf Ihr freisprechendes Votum.“

Ich habe damals des Inkulpaten Physiognomie gründlich studiert, bekenne aber offen, daß ich nicht imstande gewesen wäre, eine Diagnose, weder auf „Güte“ noch auf „Bosheit“, auf „Begabtheit“ noch auf „Dummheit“ zu stellen, auch nicht auf gutes oder böses Gewissen. Ich habe mein Votum von anderen Assoziationen abhängig gemacht, von der methodologischen Erwägung des von der Anklage versuchten indirekten Nachweises der angeblichen Täterschaft, also von anderen Indizien als physiognomischen.

Es wäre mehr als gefährlich, wollte man von „Allgemeingültigkeit“ physiognomischer Eindrücke im strengen Sinne des Wortes sprechen. Für was müßte man denn, um auch ein klassisches Beispiel zu bringen, den SOKRATES aus seinem Antlitze heraus halten?

Ich lege ganz im Gegenteil einen hohen Wert darauf, zu konstatieren, daß im Ästhetischen keine Allgemeingültigkeit zu herrschen braucht, und zwar nicht nur wegen des hier erörterten speziellen Themas. Gerade das ästhetische Gebiet bietet durch seine volle Freiheit und Willkür den Genuß des Persönlichen, der ungehinderten Individualität in reinstem Maße. Von allen Seiten beschränken uns die Notwendigkeiten, die ehernen Mauern der Natur und die goldenen Ketten der Pflichten, überall sind wir eingeengt und gezwungen, genötigt, veranlaßt, bestimmt — so vollzieht sich unser Leben von früh bis abends in der Werkstatt — ist es nicht ein Glück, daß uns daneben eine Freiheit blüht, ein Stückchen Garten, ein wenig Natur, worin wir nach Belieben lustwandeln und uns in diesem frei lustwandelnden Belieben innerlich stärken können?

Drittes Kapitel

Über ästhetische Gesetze

§ 1

Die letzte und endgültige Entscheidung über das Problem der Normativität des Ästhetischen wird in der kritischen Prüfung spezieller ästhetischer Gesetze selbst zu suchen sein.

Wenn wir auch die Ästhetik als eine freie Normwissenschaft ansprechen wollen und den explikativen Betrieb in möglichst weitem Umfange und möglichster Intensität vorausverlangen vor dem normativen, so substituieren wir doch immerhin den Satz, daß die Normen die Folgerungen aus den Tatsachen sein können oder sein müssen.

Die Grundfrage bleibt nur die: Ist das Verhältnis zwischen Tatsachen und Normen nur das einer freien Willkür, sind die Normen nur Schöpfungen der Freiheit, als Tatsachen ebenso wie als Postulate, oder sind die Postulate nur der praktische Ausdruck von Wirkformen, unter denen sich ausschließlich jene Tatsachen vollziehen können? Hier ist der Kernpunkt der ganzen Frage zu entscheiden: Lassen sich Gesetze nachweisen, die mit zwingender Notwendigkeit als der objektive Realgrund des ästhetischen Phänomens anzusehen sind und demzufolge auch normativ-postulatorisch einen Kanon ästhetischer Vorschriften nach sich ziehen müssen?

Wenn wir derartige Gesetze im einzelnen prüfen, müssen wir zunächst einen Generalunterschied innerhalb des Begriffes des „ästhetischen Gesetzes“ selbst machen.

Die wissenschaftliche Ästhetik hat sehr wohl zu unterscheiden zwischen Gesetzen, die nur im allgemeinen die Grundbedingungen des ästhetischen Phänomens ausmachen, und solchen, die einen speziellen Einfluß auf die ästhetische Wirkung ausüben. Weiß ich, daß ich auf etwas, etwa ein Architektur- oder ein Musikwerk, ästhetisch reagiere, und nehme ich an, daß diese subjektive Reaktion gesetzmäßig erfolgt, so kann es sich bei diesem Vorgange in mir um zwei ganz verschiedene Arten der Funktion von Gesetzen handeln: Erstens um ein Gesetz — oder eine Verbindung von mehreren — auf Grund dessen oder deren ich überhaupt, oder um ein Gesetz, nach dem ich gerade so und nicht anders ästhetisch reagiere. Wenn ich den Bamberger Dom betrachte, wenn

ich BEETHOVENS Neunte höre, oder auf dem Theater des einen oder anderen NESSLERS verwässertes Altheidelberg über mich ergehen lasse, und, mich selbst auskultierend, nach einem Gesetze dafür suche, so kann ich mich dabei in ganz verschiedener Art zum Gegenstande der Untersuchung machen. Ich kann sowohl fragen: Warum wirkt die Neunte und der Dom so tief und mächtig auf dich, und warum ist dir die Nesslerei im Grunde deiner Seele so zuwider, als ich auch fragen kann: Woher kommt es, daß du die Neunte sowohl wie den „Trompeter" lediglich als ästhetisches Phänomen, unbekümmert um den positiven oder negativen Eindruck, perzipierst?

Was eventuelle Gesetze letzterer Art anbelangt, so wären diese wesentlich darauf beschränkt, eine Erklärung von Tatsachen zu geben, ohne irgend welche normative Tendenzen in sich zu schließen. So verhält es sich mit dem Prinzip der „Einfühlung", mit den FECHNERschen Prinzipien der „ästhetischen Schwelle", dem Assoziationsgesetze und anderen. Diese erklären weiter nichts als die Grundbedingungen des ästhetischen Phänomens und offenbaren sich zumeist als allgemeine Gesetze der Psychologie.[1] Sie haben auf die spezielle Wirkung und Bewertung innerhalb des ästhetischen Phänomens gar keinen Einfluß. Das „Assoziationsgesetz" — wenn wir es so nennen wollen — funktioniert, gleichgültig, ob ich etwas „schön" finde oder häßlich, ob ich aus dem Objekt etwas Sympathisches oder Unsympathisches herauslese, es erklärt nur den Vorgang der ästhetischen Wirkung ganz allgemein, wie das Prinzip der Intuition den der ästhetischen Wahrnehmung. Ich kann daher aus diesem Gesetze in keinem Falle eine Vorschrift folgern,

[1] Das hat FECHNER selbst anerkannt (Vorschule I, 48). Wenn er weiter sagt, „nur daß in einer Psychologie von allgemeinerer Tragweite kein Anlaß ist, die ästhetischen insbesondere so eingehend und in solcher Beziehung und Zusammenstellung zu behandeln, als es nun eben für die Zwecke der Ästhetik nötig ist" — so wird ihm dies unbedingt zugegeben werden müssen. Allein der Unterschied zwischen speziell ästhetischen und allgemeinen, und zwar nicht nur psychologischen, bleibt immer noch bestehen, wenn auch mitunter ein Verhältnis von Hilfswissenschaft obwalten kann. — Wenn z. B. bei mancherlei ästhetischen Eindrücken, so in der Architektur, das Gesetz der Schwere assoziativ bestimmend auftritt, so wird es sich von selbst ergeben, daß dieses innerhalb der speziellen Ästhetik eine sehr große Bedeutung erhalten, theoretisch sehr umfassend dargestellt und praktisch verwendet werden muß, trotz alledem aber ist es kein „ästhetisches", sondern ein rein physikalisches Gesetz.

wie ich etwa ästhetisch reagieren oder produzieren muß und wie nicht. Es tangiert den Inhalt meiner ästhetischen Vorstellung nicht im geringsten. Demzufolge sind derartige Gesetze hier auszuscheiden, da ihre Gültigkeit das Problem des Normativen nicht berührt. Sie gehören zwar mit zum Gebäude einer wissenschaftlichen Ästhetik, und zwar zum Grundriß und Fundament, für die jetzige Betrachtung aber nur zum Vorhofe.

Etwas anderes ist es mit ästhetischen Gesetzen, die postulatorisch auftreten, mit dem Anspruche, den Realgrund der ästhetischen Wirkung in sich zu schließen, und demzufolge für die ästhetische Rezeption wie Produktion einen Kanon unveränderlicher Vorschriften bedeuten zu wollen. Derartiger Gesetze sind wiederum verschiedene Arten zu unterscheiden: Gesetze, die aus formalen Verhältnissen, solche, die aus Ideen resultieren, und drittens solche, die aus psycho-physischen Theorien ohne weiteres ästhetisch normative Konsequenzen folgern wollen. Einige Beispiele mögen zur Erläuterung angeführt sein und zwar aus der allgemeinen Ästhetik solche, die zugleich auch für die spezielle der Dramaturgie wichtige Konsequenzen ergeben. Ein Gesetz der letzteren Art wäre das „Prinzip der ökonomischen Verwendung der Mittel" oder des „kleinsten Kraftmaßes",[1] das FECHNER im zweiten Bande seiner Vorschule der Ästhetik anführt und dem VIERORDT weittragende Tendenzen hinzufügt.[2]

Ein Beispiel der zweiten Art würde das der „ästhetischen Versöhnung", wie es FECHNER nennt, sein und das also lautet:[3] „Insofern eine metaphysische Unmöglichkeit vorzuliegen scheint, daß überhaupt Quellen der Lust ohne solche der Unlust in der Welt bestehen, kann man bemerken, daß die Weltordnung dasselbe Prinzip schließlicher Versöhnung, was die Kunst einhält, nicht

[1] Siehe FECHNER, Vorschule II, S. 263 u. f.

[2] VIERORDT an FECHNER, nachdem er gesagt hat: „In ihrer Schrift über die Gehwerkzeuge haben die Gebrüder WEBER an mehreren Stellen und mit schlagenden Beispielen nachgewiesen, daß das ästhetisch Schöne im Ganzen auch das physiologisch Richtige ist; daß beide sich decken, daß immer das den Eindruck des Schönen . . . macht, was mit dem Aufwande der möglichst geringen Muskelkraft erreicht wird" (a. a. O.): „Demnach würde jedes Werk der bildenden Kunst, jedes Gedicht u. s. w. immer nur diejenigen Mittel verwenden dürfen, welche zur Erreichung des Zweckes erforderlich sind." Nur diejenigen Mittel verwenden dürfen — da haben wir es!

[3] Vorschule II, S. 238 u. f.

minder einhält; wenigstens erscheint es jedem so, der nicht Pessimist ist." „Beispiele der ästhetischen Versöhnung sind, wenn ein disharmonischer Akkord durch einen harmonischen aufgelöst wird oder in einem Roman ein uns Teilnahme erweckender Held durch an sich unlustvolle Wechselfälle zu einem glücklichen Ziele geführt wird." „Faktisch schließen Trauerspiele sowie viele Romane, statt mit einem lustvollen, vielmehr mit einem traurigen Ereignisse ab; und doch können wir uns im ganzen dadurch befriedigt finden; aber es wird nur der Fall sein, wenn sie ein wirklich versöhnendes Moment im Hinblick auf die göttliche Gerechtigkeit oder Gerechtigkeit der Weltordnung, welche Quellen der Unlust mit Strafen entgegentritt, enthalten; sonst wird die Lust, die wir immerhin an der Beschäftigung mit den wechselvollen Ereignissen und dem Konflikt der Charaktere gefunden haben können, schließlich einen unlustvollen Nachklang hinterlassen; und ein trauriger Abschluß ohne irgend ein Moment der Versöhnung bleibt überhaupt gegen die Regeln der Kunst."

Was nun die erste Art von Gesetzen anbelangt, die Normen, die aus objektiven Eigenschaften der Gegenstände resultieren sollen, so würden sie sich auf die ästhetische Wirkung von Farben und Tönen, sowie deren Kombinationen beziehen, ferner auf die von Formen und Formverhältnissen, als deren bekannteste der „Goldene Schnitt" und das Gesetz der Symmetrie gelten können. Und das Problem der Form spielt in der speziellen Fassung von Struktur-„Gesetzen" wiederum eine wichtige Rolle in der Dramaturgie.

Erst durch FECHNER ist die streng wissenschaftliche Fassung ästhetischer Formgesetze allgemeiner geschehen. Mancherlei frühere Theoretiker,[1] die in der Kreislinie, oder, wie WINCKELMANN, in der elliptischen Linie, HOGARTH in der Schlangenlinie das Formalprinzip der Schönheit gefunden zu haben glaubten, haben sich selbst widersprochen, ihre „Gesetze" waren entweder „einseitige oder übertriebene Bevorzugung gewisser Formen und Formverhältnisse", oder „bis ins Ungewisse verallgemeinert". Das trifft auch auf ZEISINGs Proportionalgesetz zu. FECHNER, an dessen Werk wir uns bei Behandlung dieser Frage vornehmlich halten wollen, hat durch die Einführung einer exakten, der experimentellen

[1] Das Nähere bei FECHNER, Vorschule I, S. 184 u. f.; einen ausführlichen historischen Überblick gibt ZEISING in der „Neuen Lehre von den Proportionen" etc., S. 11—130, und zwar von PYTHAGORAS an bis VISCHER.

Methode,[1] die Lehre vom goldenen Schnitt von den phantastischen Verallgemeinerungen und Übertreibungen ihres Begründers gereinigt und sie in bestimmte Grenzen zurückgewiesen.

Er selbst spricht sich über die Position ästhetischer Gesetze zwar sehr vorsichtig aus, im Grunde hält er aber solche für möglich und sagt: „Im Interesse einheitlichen Charakters der ganzen Ästhetik wäre zu wünschen, daß sich alle Gesetze des Gefallens und Mißfallens, wovon darin zu sprechen, als besondere Fälle eines allgemeinsten Gesetzes darstellen ließen. Mag es aber ein solches an sich geben, so liegt es doch bis jetzt noch ebenso für uns im Dunkel als ein allgemeinster und letzter Grund aller Lust und Unlust, mit dem es natürlicherweise zusammenhängt."[2] „Es ist eben in der Ästhetik wie in der Physik, in der wir uns bis jetzt noch mit einer Menge besonderer Materien, Kräfte, Gesetze behelfen müssen, wenn wir auch voraussetzen, daß es schließlich nur eine Grundmaterie, eine Grundkraft, ein Grundgesetz, von denen alle physikalischen Gesetze bloß besondre Fälle sind, gibt."[3] FECHNER hat das große Verdienst, das Assoziationsprinzip in seiner vollen Bedeutung und Wichtigkeit für die Ästhetik nachgewiesen zu haben, nachdem es andere bereits mehr oder weniger erwähnten.[4] Aber er weicht davor zurück, es zur psychologischen Grundbedingung aller ästhetischen Wirkung zu machen. Er baut seine Ästhetik auf eine Lehre von Lust und Unlust auf; diese (die Hedonik) ist sein Ausgangspunkt. Und da er somit die psychologische Tatsache der ästhetischen Wahrnehmung und Vorstellungsverbindung nicht an den Anfang setzt (das Moment der Intuition erfährt bei ihm gar keine fundamentale Würdigung), so trägt er die Lust- und Unlust-

[1] Die gründliche methodologische Erörterung gibt er in der Abhandlung der Sächs. Akademie der Wissenschaften, Bd. XIV, 1871: Zur experimentellen Ästhetik.

[2] Vorschule I, 42.

[3] Vorschule I, 45.

[4] Von den von FECHNER angeführten Vorgängern (besonders LOTZE!), zu denen übrigens auch noch BAUMGARTEN (cf. Metaphysik, § 489) und HERDER (Kalligone II) hinzugerechnet werden könnten, wollen wir nur an KANT erinnern, der dreimal anläßlich der „ästhetischen Ideen" das „Gesetz der Assoziation" erwähnt: Kritik der Urteilskraft I, § 49 (KEHRBACH, S. 182), § 53 (S. 200) — in Bezug auf die Tonkunst! — und § 59 (S. 229). Es war ihm von den Engländern überkommen. Aber KANT streift es nur, seine Ästhetik ging von ganz anderen Voraussetzungen aus und beruhte auf einer ganz anderen Methode, als daß er es mit vollem Nachdrucke in Verwendung gebracht hätte.

theorie ohne weiteres in das Gebiet der Ästhetik hinein, ohne die spezielle ästhetische Wirkung von den Tatsachen und Theorien der Lust und Unlust im allgemeinen prinzipiell zu trennen. Er sucht nach den einzelnen Faktoren, die Lust und Unlust überhaupt bestimmen und verquickt mit diesen unmittelbar das ästhetische Phänomen. Scheut er ferner davor zurück, das Phänomen in seiner Totalität an einen einzigen Faktor zu fesseln, zumal er gerade deswegen so manchen Vorgänger — wie eben ZEISING — mißtrauisch geworden, angreift, so ist er um so mehr bestrebt, möglichst viele Faktoren aufzufinden. Und so kommt es, daß er neben dem assoziativen noch einen „direkten Faktor" in der ästhetischen Wirkung gelten läßt als Grund von „Lust" und „Unlust".

Der direkte soll den assoziativen wesentlich einschränken: „So viel nach vorigem auf den assoziierten Eindruck zu geben ist, muß man sich doch hüten, zu viel auf ihn zu geben, wozu man leicht verführt sein könnte, nachdem man einmal seine Wichtigkeit erkannt hat. — Der direkte Eindruck hat auch sein Recht und wir werden ihm dieses künftig ausdrücklich wahren." [1]

Zu solchen direkten Faktoren rechnet FECHNER „Farben, Formen, Töne und selbst Verhältnisse von solchen", also auch jene „Normalformen und Normalverhältnisse der Wohlgefälligkeit", unter denen wiederum das des goldenen Schnittes die Hauptrolle spielt.

Wenn sich fernerhin gewisse formale Verhältnisse, z. B. die der Regularität in den einzelnen Naturkörpern, von den Kristallen bis hinauf zu den organischen Lebewesen als Ausdruck morphologischer Grundgesetze offenbaren,[2] und es sich alsdann nachweisen ließe, daß jene morphologischen Naturgesetze die conditiones sine quibus non des bei der Betrachtung eintretenden ästhetischen Gefallens ausmachten, so wären mit all' Diesem ästhetische Gesetze in der höchsten Bedeutung des Wortes gegeben, und damit die theoretische Ästhetik in ganz bestimmte Bahnen geleitet und an ganz bestimmte Methoden gebunden.

Gesetze, die direkt als Gründe oder als Ursachen der ästhe-

---

[1] Vorschule I, 95.

[2] ERNST HÄCKEL hat dies in seinem zweibändigen Werke „Generelle Morphologie der Organismen" ausgeführt; es möge auf das erste, vierte und zwölfte Kapitel des ersten Bandes hingewiesen sein, sowie auf die kürzlich edierten „Kunstformen der Natur" des nämlichen Verfassers. Eine normative Anwendung auf die Ästhetik spricht er aber damit nicht aus.

tischen Wirkung angesehen werden müßten, würden für die theoretische Ästhetik von fundamentaler Bedeutung sein, und die erste Entdeckung eines ästhetischen Grundgesetzes müßte geradezu ein Ereignis bedeuten und sofort normative Konsequenzen nach sich ziehen. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß alsdann alle praktische und normative Ästhetik nur angewandte Wissenschaft sein könnte. Es gäbe alsdann in der Tat objektive „Schönheitsgesetze", die nicht ungestraft verletzt werden dürften, keine willkürliche Variation und Entwickelung des Geschmackes mehr, sondern nur eine einzige Grundform desselben, die Varietäten nur so weit zuließe, als sie in keinem Widerspruch zu jenen objektiven Gesetzen ständen.

Kein Architekt dürfte die Gebote der Symmetrie verletzen, kein Komponist die alten ehrwürdigen der Musik.

Zu verwerfen wären alsdann alle „modernen" Architekturen, tief ständen WAGNER, LISZT, BERLIOZ und R. STRAUSS unter korrekten Tonsetzern wie REINECKE, LACHNER, VICTOR NESSLER und JADASSOHN, sobald sie vom natürlichen Kanon abweichen.

Jeder Drucker und jeder Buchbinder hätte nur die Formel des goldenen Schnittes zu berücksichtigen. Und Aphrodite, der Paris den Apfel reichte, muß unbedingt mehr nach der Formel: A : B = A + B : A gestaltet gewesen sein als Hera und Athene, die doch auch Göttinnen waren. Schlecht wäre das Bild, das einen Baum auf einer Wiese zeigt, wenn der Baum nicht in jenem Verhältnisse auf der Leinwand steht, ein Banause der Regisseur, der Held und Heldin vorn links in die Kulisse drückt, indes die ganze übrige Bühne leer bleibt.

Bevor wir in die kritische Erörterung dieser wichtigen Frage an der Hand solcher einzelnen Gesetze eingehen, wollen wir einen generellen Einwand gegen die Annahme direkter Faktoren überhaupt gleich an dieser Stelle bringen, zuvor aber noch kurz eine Bemerkung hinzufügen:

Es kommt — um einem voraussichtlichen Einwurfe zu begegnen — gar nicht darauf an, daß man sage: Wenn das ästhetische Phänomen von stringenten Gesetzen abhinge und die Kunst nur auf deren Anwendung beruhe, so hätte es gar keine Kunst geben können, ehe nicht jene Gesetze von der Ästhetik herausgebracht worden wären. Denn im Prinzip ist es gleichgültig, ob solche „Gesetze" schon als theoretisches Destillat erkannt und bestimmt sind, sondern sie können, unbewußt als solche, schon vorher richtig gefühlt und in der künstlerischen Erfahrung und Praxis angewandt worden sein,

wie denn auch manches physikalische Gesetz rein praktisch angewandt und befolgt wurde, noch ehe man es als solches entdeckt hatte und zu formulieren verstand. Die Leute vor GALILEI und SCHOPENHAUERS Pudel hatten gar keine Kenntnis vom Fallgesetz und sprangen doch von keiner Höhe herab, aus der sie sich verletzen konnten.

Der generelle Einwand, der gegen FECHNERS „direkten" Faktor zu erheben ist, gründet sich auf die Frage: Wie denkt sich FECHNER die Möglichkeit dieser „direkten" Wirkung in psychologischer Hinsicht? Stelle ich mir eines seiner Beispiele vor, ein akustisches oder optisches Formenverhältnis, von dem vorausgesetzt wird, daß es mir ästhetisch in ganz bestimmter Weise Lust errege. Wie kommt diese Lusterregung in mir zustande? Ich weiß aus der FECHNERschen Theorie nichts weiter zu entnehmen, als eine rein objektive Relation einerseits und die Konstatierung eines Lustgefühls anderseits. Wie ist nun zu erklären, daß jene objektive Tatsache mit der subjektiven korrespondiert? Ich kann doch nichts anderes voraussetzen, als einen durch die Wahrnehmung jenes in mir involvierten psychischen Prozeß. Über diesen schweigt sich aber der Begriff „direkt" völlig aus. Nehme ich ihn ganz buchstäblich, so eröffnet er den wundersamsten Hypothesen Tür und Tor. Ich müßte etwa annehmen, daß eine morphologische Parallelität zwischen den bildenden Kräften der Natur und der Konstitution der Psyche obwalte, so etwas ähnliches, wie es sich SPINOZA dachte mit der Parallelerregung von Räumlichem und Seelischem, auf Grund einer nun einmal sich so produzierenden, allumfassenden „Substanz", wodurch es ja auch in erkenntnistheoretischer Beziehung eine unmittelbare, direkte Erkenntnis, eine Einsicht geben solle, die „Intuition".

Oder wie soll denn sonst der „direkte" objektive Faktor dazu kommen, in meinem Ich wahrnehmbar zu werden, in mich unmittelbar hineinzuschlagen, wenn nicht die ästhetische Wirkung als identisch mit einer rein physiologischen oder psychophysischen zu setzen ist?

Ich kann an solches „direktes" nicht glauben, und metaphysische Systeme erscheinen mir nicht geeignet, den Gang der Forschung abzustecken. Wie sich die Intuitionslehre des SPINOZA in ihrem „unmittelbaren" Charakter nur durch jene metaphysisch-transszendente Oberthese begreifen läßt, und wie diese ganze Lehre von der „Intuition" als „unmittelbarer" Erkenntnis der psychologischen Erklärung weichen muß, so möchte ich schon auf Grund eines Analogieschlusses behaupten, daß auch die „direkte ästhetische Lust"

auf einem Irrtum beruht. Psychologische „Unmittelbarkeiten" gelten mir nicht viel mehr als der metaphysische „Zufall", der gerade aus den „tiefsten Quellen" fließt; unmittelbar ist immer das genannt worden, was in seinem mittelbaren Wege nur noch nicht bekannt ist.

Der Nachweis für die Relativität der ästhetischen Gesetze und für die Freiheit der Normengebung innerhalb des Ästhetischen und in diesem wieder des Dramatischen wird im einzelnen so geführt werden, daß wir darlegen, wie die angeblich „direkten Faktoren" nur scheinbar diesen direkten Charakter an sich tragen und vielmehr alle spezifisch-ästhetische Wirkung nur auf dem indirekten Faktor der Assoziation beruht.

§ 2

Als erste Objekte unserer Prüfung sollen Farben und Töne gelten. Gerade dieses Gebiet hat am meisten der Annahme von direkten Faktoren Unterstützung geliehen, denn hier ist die Verlockung, einen formal-ästhetischen Parallelgang zu konstruieren, am größten, einesteils weil die Tatsachen der Optik und Akustik den exakten Methoden der Physik im vollsten Maße zugänglich sind und ihre Erscheinungen sich auf strenge Gesetzmäßigkeit zurückführen lassen, anderenteils, weil diese physische Gesetzmäßigkeit wiederum mit der Psychologie eine innige Berührung und innere Beziehung aufweist.[1] Das gilt hauptsächlich für das Gebiet der Töne. Die Kommensurabilität des Objektes, die sich hier viel leichter und einwandsfreier darbietet als auf einem anderen ästhetischen Gebiete, z. B. der Plastik und der Malerei, hat schon von alters her den Gedanken nahe gelegt, zwischen den mathematisch-physikalischen Tonverhältnissen und der ästhetischen Wirkung der Musik eine Abhängigkeit zu behaupten, ja die ersteren direkt als die Ursache der letzteren auszugeben. Und es ist charakteristisch, daß die Formalästhetik der neueren Zeit, wie sie durch HERBART begründet wurde, gerade von der Musik aus ihren Ausgangspunkt nimmt. Die Forschungen HELMHOLTZs in seinem

[1] cf HELMHOLTZ, Lehre von den Tonempfindungen. 4. Aufl. 1877. S. 4: „Es ist klar, daß die Musik eine unmittelbarere Verbindung mit der sinnlichen Empfindung hat, als irgend eine der anderen Künste; und daraus folgt denn, daß die Lehre von den Gehörempfindungen berufen sein wird, in der musikalischen Ästhetik eine viel wesentlichere Rolle zu spielen, als etwa die Lehre von der Beleuchtung oder der Perspektive in der Malerei."

klassischen Werke über die Tonempfindungen haben vollends dazu beigetragen, die Grenzen zwischen Physik und Physiologie gegenüber der Ästhetik nur noch mehr zu verwischen und den Gedanken populär zu machen, daß die musikalische Kunst eigentlich nichts weiter sei als die intuitive Anwendung von physikalischen Tonverhältnissen[1] unmittelbar auf Grund von deren physiologischen Wirkungen, ein Gedanke, der, wie ich schon hier bemerken will, aber durchaus nicht in dieser schroffen Art von HELMHOLTZ vertreten wurde.

Für unseren Zweck kommen alle die in dies Gebiet gehörigen wichtigen Entdeckungen der Optik, Akustik, Physiologie und Psychophysik nur insoweit in Betracht, als sie das Problem der ästhetischen Normativität berühren; die sich etwa daran anschließenden Regeln der Farbenlehre und der Musik haben daher nur allgemeine prinzipielle Bedeutung und gehören im einzelnen einer speziellen Ästhetik an. Ich gebe zu, daß es etwas Verführerisches hat, die physikalischen Tatsachen der Schwingungsverhältnisse von Licht und Ton über die Brücke einer physiologisch-psychologischen Korrespondenz, wie sie z. B. die Erregung in den Nervenfasern des Optikus und, der HELMHOLTZschen Hypothese zufolge,[2] im CORTIschen Organe darbietet, sogleich als Ursachen der ästhetischen Wirkung zu betrachten, also aus den Qualitäten der sinnlichen Empfindung die ästhetischen Werte unmittelbar zu folgern. Denn die Begründung der Ästhetik auf eine objektive wissenschaftliche Basis, die noch dazu die feinste Bestimmbarkeit durch exakte Methoden und Mathematik zuläßt, wäre ein Triumph, erschiene als die Gewinnung sicheren Bodens, eine Erlösung aus der langen Fahrt auf dem unsicheren Strome purer Spekulation und Meinung. Und niemand wird ja auch im Ernste bestreiten wollen, daß die Konkordanz eines Akkordverhältnisses auf einem rein gestimmten Instrumente dem Ohre wohlgefälliger klingt, als etwa drei beliebig angeschlagene Töne auf einem mißgestimmten Klaviere.

---

[1] Die historische Übersicht siehe bei HELMHOLTZ, a. a. O., S. 374—382 und dessen eigene Ansicht einer „gesetzmäßigen Übereinstimmung zwischen dem Wohlgefallen am Schönen mit der Natur unseres Geistes" auf S. 588 u. f. entwickelt. Er selbst erkennt jedoch die „Hauptschwierigkeit, wie Gesetzmäßigkeit durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne daß sie als solche zum wirklichen Bewußtsein kommt."

[2] cf. HELMHOLTZ, a. a. O., Erste Abt. Abschnitt 6, S. 225 u. f. Über den Stand dieser Frage siehe STUMPF, Tonpsychologie, II, S. 90 u. f.

I. Aber es muß trotzdem bestritten werden, daß die spezifisch ästhetische Wirkung von Farben und Tönen die unmittelbare Folge und Wirkung der optischen und akustischen Verhältnisse einer- und der physiologischen Empfindung anderseits ist, vielmehr muß behauptet werden, namentlich in Hinsicht auf das kompliziertere Phänomen der malerischen und musikalischen Kunst, das gar nicht so ohne weiteres mit dem der einfachen Farben und Töne identifiziert werden darf, daß zwischen der physikalischen Quantität, der physiologischen Qualität und dem ästhetischen Eindrucke erst ein bestimmtes psychologisches Mittelelement liegt, nämlich das der Assoziation, wodurch also die ästhetische Wirkung frei bleiben kann hinsichtlich jeglicher Normativität. Wenden wir uns zunächst den Farben zu. Die ältere Ästhetik wußte von der „Symbolik" und „Harmonik" der Farben sehr Vieles und Interessantes zu sagen; SCHASLER[1] z. B. entwickelt eine „ästhetische Betrachtung des organisch-gegliederten Farbenkreises" im Anschluß an das GOETHEsche Urphänomen und sagt: „An diesem Punkte haben wir anzuknüpfen, um die symbolische Bedeutung der Farben, sowie ihre harmonischen Beziehungen verständlich zu machen." „Die Symbolik der Farben hat es nur mit den einzelnen Farben oder richtiger mit den einzelnen komplementären Farbenpaaren in Beziehung zur ästhetischen Empfindung zu tun, während die Harmonik, auf Grund der symbolischen Bedeutung der Farben, deren Beziehungen unter sich behandelt." Und nun geht es ins einzelne: Schwarz macht „den Eindruck totaler Leb- und Bewegungslosigkeit, d. h. der Todesruhe und Grabesnacht", während Weiß, „als surrogativer Repräsentant des absoluten Lichts, seines heiteren Charakters wegen die organische Unlebendigkeit nicht in der Richtung auf das düstere Schattenreich, sondern vielmehr in der auf das absolute (unirdische) Lichtreich andeutet" — „vollkommene Unschuld, Lauterkeit der Seele und Reinheit der Empfindung — weshalb denn auch die obligaten Festjungfrauen, sowie die Engel sich in Weiß hüllen müssen" u. s. w. Das ist alles ganz gut. Wir können solche „Symbolik" getrost unterschreiben, sie hat anerkannt völkerpsychologische Bedeutung, ja in gewisser Hinsicht auch internationale Anerkennung gefunden. Denn wenn SCHASLER im Gelb das Symbol des „Mißbehagens" sieht, und

[1] Ästhetik, Leipzig u. Prag 1886, I, S. 78 u. f.

auf das „krankhaft-gallige Inkarnat des Gesichtes“ hinweist, so stimmt damit der Umstand, daß das internationale Flaggen-Signalbuch gerade die gelbe Flagge hissen läßt, wenn eine ansteckende Krankheit an Bord ist und das Schiff unter Quarantäne zu gehen hat, das Zeichen des „gelben“ Fiebers in den Tropen. Solche Symbolik läßt sich ja tausendfach nachweisen. Aber SCHASLER schließt seinen Satz vom Weiß damit, daß die Engel es tragen müssen. Und eben auf dieses Muß, auf die Frage, ob der Mensch in diesem puncto aesthetico müssen muß, kommt es an. Sehen wir nun zu. Wenn die Engel in Weiß gekleidet sein müssen, dann haben schon FRA ANGELICO DA FIESOLE[1] und FRANCESCO COSSA[2] eine Sünde auf sich geladen, als sie ihre Engelsgestalten mit bunten Gewändern, sogar mit bunten Flügeln ausstatteten, und man kann sich gar nicht genug wundern, wie sogar künstlerisch gebildete Leute sich farbige Reproduktionen davon ins Zimmer hängen. Hier scheint der Satz umgestoßen zu sein, daß die schaffende Kunst bereits instinktiv die Norm befolge, noch ehe sie der Ästhetikus entdeckt hat; denn würden sonst RAFFAEL, BOTTICELLI, ja selbst der kunstphilosophierende LEONARDO sich so gänzlich gegen die elementaren Gesetze der Farbenästhetik versündigt haben?

Schwarz = Todesruhe und Grabesnacht, Weiß = Unschuld, Rot = Affektvolle Leidenschaft und Farbe der Geschlechtsliebe, Grün = Milde, Sanftheit, heitere Lebensfrische. Zugegeben: Wir trauern in Schwarz und die Braut trägt ein weißes Kleid. Wenn nun aber die Chinesen in Gelb trauern,[3] so wird man einwenden, daß sie überhaupt in puncto Geschmack ein recht kurioses Volk sind, wogegen ich aber wiederum nicht recht einsehe, warum bei ihnen eine andere Farbenskala und andere gesetzmäßige Bedingungen vorhanden sein sollen, als bei uns Ariern, denn auch die Chinesen werden keinen anderen Nervus opticus haben als wir, und an ihrem Tage scheint dasselbe Sonnenlicht wie uns, und wenn sie gestorben sind, sehen sie im dunkeln Erdengrabe ebensowenig wie wir. Aber bedenklicher werde ich, wenn ich an WERESCHTSCHAGINS bekanntes Bild „Am Schipka-Paß ist alles

[1] Die bekannten posaunenblasenden in den Ufficien zu Florenz, der Engel der Verkündigung im Kloster San Marco zu Florenz.

[2] Verkündigung in der Dresdener Galerie.

[3] Nach SCHASLERS objektiv „wissenschaftlich-prinzipieller Grundlage“ der Ausdruck von „Heiterkeit“!

ruhig" denke. Wenn irgendwo, so spricht gerade hier nichts anderes zu mir als „Todesruhe und Grabesnacht", und dies Bild enthält fast ausnahmslos Weiß. Jedoch geradezu Schaudern erfaßt mich, wenn ich daran denke, daß wir alle, auch ich, der ich bereits als unvermählter Student unter anderen die SCHASLERsche Ästhetik gelesen habe, im schwarzen Fracke zum Traualtare und zum Hochzeitsmahle gegangen sind. Nach jener Farbensymbolik, auf die ich doch schon von Berufs wegen verpflichtet wäre, hätte ich nur die Wahl zwischen einem roten, grünen oder weißen Frack haben dürfen.

Allein ich tröste mich mit der Sitte. Und diese richtet sich nicht nach etwaigen Gesetzen, weder der Optik und der Physiologie, noch der Ästhetiker, sondern nach freien Assoziationen. Uns Europäern ist die schwarze Kleidung die Fest- und Feierkleidung überhaupt, der Gedanke, daß das Schwarz, als das Lichtlose, Tod bedeute, ist assoziativ auf Umwegen viel weiter gemodelt worden: Ernst überhaupt ist das nächste Stadium, Feierlichkeit das zweite, Feier überhaupt das dritte, und durch den langen Umweg kann es schließlich in der Kleidung zur Bedeutung der Lebensfreude, der Lustigkeit werden, wofür der Ballfrack und der schwarze Domino auf Reduten Zeugnis abzulegen bereit sind. Ungeachtet dessen kann aber auch das helle Lebenslicht, das Weiß, „Todesruhe und Grabesnacht" bedeuten, sofern wir die winterliche Schneedecke assoziieren, die auf dem Bilde des genannten Russen in erschütternder Weise zu uns spricht, die langsam und unheimlich den erfrorenen Vorposten in sich begraben hat. Darum braucht auch der chinesische Hof das offizielle Gelb nicht abzuschaffen, trotzdem SCHASLER es auch als Symbol der „Schande" erklärt hat.

Wollten wir die „Farbensymbolik" als einen „direkten Faktor" nehmen, so würden wir allen Tatsachen der ethnologischen Differenz einfach ins Gesicht schlagen und den dabei wirksamen Faktor der divergierenden völkerpsychologischen Assoziation ignorieren, mit der jene spezielle ästhetische Wirkung und Deutung zusammenhängt. Denn schon, wenn wir die Symbolik im einzelnen kennen lernen, offenbart sich auf den ersten Blick der assoziative Charakter in den einzelnen Deutungen selbst, wozu man nur die entsprechenden Epitheta aus der SCHASLERschen und jeder sonstigen Symbolik zu lesen braucht. Wenn aus dem Schwarz das Düstere, im Weiß das Heitere zu uns spricht, so kann dies gar nicht anders geschehen, als dadurch, daß sich hier Assoziationen auslösen, bei

denen, wie ja ausgeführt ist, das Licht als Lebenskraft das tertium comparationis bildet. Das Sonnenlicht ist die belebende organische Kraft, im Sommer flutet Licht und Leben, im Winter herrscht größere Dunkelheit und schlummert die Natur. Sehen und Leben gilt fast für identisch, der Tote „sieht das Licht nicht mehr", die Bestattung der Toten in der Erde bringt die Gedankenverbindung von Tod — Grab — Finsternis zuwege, und darum weilen im Glauben mancher Völker die Abgeschiedenen in unterirdischer Dunkelheit, im „Schattenreiche". Und wenn Gelb die „Bedeutung des Neidischen, Heimtückischen und Verbissenen" hat, so ist wiederum schon von SCHASLER auf das „krankhaft-gallige Inkarnat des Gesichtes" hingewiesen. Nach der Volksmeinung ist die gelbe Hautfarbe der Träger besonderer psychischer Zustände; die Gelbsucht, die durch Übertritt von Galle ins Blut entsteht, soll man sich durch lebhaften Ärger zuziehen, während vielleicht wiederum bei Gallenleidenden eine besondere psychische Reizbarkeit beobachtet wurde. Da wirken noch die Ansichten der alten Medizin, insbesondere die der Humoralpathologie nach. Für das Grün als Symbol der „heiteren Lebensfrische", der „Jugend" ist der naheliegende Gedanke an die Frühlingsvegetation bei SCHASLER weiter angeführt, und es mutet nur seltsam an, wenn dieser hinzufügt: „Daß dieser Eindruck des Frühlingsgrüns nicht etwa bloß der Gewöhnung unserer Anschauung zuzuschreiben ist, sondern objektive Bedeutung hat, geht aus dem charakteristischen und ästhetisch bedeutsamen Umstand hervor, daß das erste junge Grün, als unmittelbare Wirkung des belebenden Sonnenstrahles, einen Stich ins Gelbe zeigt und dadurch nicht nur heller, sondern auch heiterer erscheint als das spätere Grün" u. s. w.

Ich weiß nicht recht, was ich mit dieser „objektiven Bedeutung", die über die der bloßen menschlichen Anschauung hinausgehen soll, anzufangen habe, wenn etwas anderes dahinter stecken sollte als die Tatsache der ästhetischen Assoziation an ein Empeirem. Jedenfalls ist für mich keine geheimnisvolle metaphysische Beziehung zwischen den beiden Tatsachen verborgen, daß erstens im Protoplasma der Pflanzenblätter durch Beleuchtung sich das Chlorophyll und durch dieses die grüne Farbe nach und nach entwickelt, die selbstverständlich durch das allmähliche Hervortreten der jungen Triebe an das Sonnenlicht Übergangsformen, also jenes Gelb zeigt, das von der Quantität des

Chlorophylls abhängt, und daß zweitens wir Europäer diese grüne Farbe des Frühlings alljährlich — eben bis zur Gewohnheit — beobachten und durch Assoziation, durch Einfühlung und Übertragung, wohl auch aus der Erfahrung des persönlichen Lebensgefühles im Frühling, wiederum einer Resultante von einer Menge Erfahrung, ihr die betreffende ästhetische Bedeutung zuerkennen. Daß die hier in Betracht kommende organische Natur, also die Pflanzenwelt, selbst „heiter" gestimmt sei, wodurch etwa ein bedeutsamer „objektiver" Zusammenhang zwischen der objektiven Farbe und meiner subjektiven Stimmung und Farbensymbolik gegeben wäre, glaube ich nicht, wenn auch SCHASLER das „bloß Subjektive" für die Ästhetik sowohl wissenschaftlich wie praktisch für absolut wertlos erklärt.

Was nun fernerhin die sogenannte Harmonik der Farben anbelangt, so besteht der physikalische Farbenkreis einerseits zu recht, ohne daß nun auch ein ästhetischer damit mit zwingender Notwendigkeit verknüpft werden müßte, als dessen Konsequenz. Auch hier ist die Kombination von Farben, sofern ihre rein ästhetische Wirkung in Frage kommt, vollständig frei, ohne jegliches Verhältnis der Komplementärfarben, und lediglich von Assoziationen abhängig. Denn wenn die Ästhetik, vielleicht auf Grund der GOETHEschen Farbenlehre, der F. TH. VISCHER ebenso wie SCHASLER viel Beachtung schenken, zu bestimmten Normen der Kombination kommt, der wechselnde Zeitgeschmack widerlegt diese ununterbrochen: Farbenzusammenstellungen, die in der Volkssprache „sich schänden" und die man zu Zeiten geflissentlich vermied, kommen plötzlich in Aufnahme und zu ästhetischer Verwendung, während andere, die ehedem unbedingte Gültigkeit hatten, plötzlich vom Geschmacke verlassen werden. Eine solche totale Umwertung hat sich in der neuesten Kunst, namentlich in der der Innendekoration vollzogen, von dem wechselnden Geschmacke der Kleidungsfärbung, die mit Hilfe der Entdeckung der Anilinfarben eine Fülle von neuen Dessins und neuen Kombinationen geschaffen hat, ganz zu geschweigen. Ich bin noch in der alten Anschauung aufgewachsen und habe daher an mir selbst beobachten können, wie die allmähliche Umassoziierung in den modernen Farbengeschmack nicht ohne merklichen inneren Widerstand sich vollzieht, aber schließlich denn doch geschieht. Mir wurde in der Kinderzeit ein Verschen eingeprägt: „Grün, rot und blau, geht nur Hans Wurst und seine Frau", und jegliche Kombination davon, mit Ausnahme vielleicht des

‚Schottisch", war streng verpönt. Blau mit Grün nennt GOETHE „gemein widerlich" — und noch heute muß ich einen gewissen Widerstand in mir bekämpfen, wenn ich beide oder alle drei Farben nebeneinander sehe, obgleich ihre Kombination im modernen Geschmacke als reizvoll und apart bevorzugt wird.[1]

Daß sich im „Geschmacke" der Völker wie der Zeiten gewisse Konstanten in den Assoziationen bilden, und daß diese innerhalb dieser Grenzen auch normativ auftreten, ist selbstverständlich, die Hauptsache ist nur, daß sie umwertbar sind, die Möglichkeit der entgegengesetzten Assoziation zulassen.

Ich halte aber eine jede Deutung und Adjektivierung der Farben, wie sie z. B. GOETHE in der sechsten Abteilung des didaktischen Teiles seines „Entwurfes einer Farbenlehre" unter der Überschrift „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe" gibt, nur für ein direktes Beweismaterial ihres assoziativen Charakters.

Alle direkten Eindrücke, alle direkte Erfahrung wird erst durch das Mittel der Assoziation ästhetisch. Man war befangen in den Ergebnissen, die Physik und Physiologie auf diesen Gebieten gezeitigt haben, und knüpfte unter Außerachtlassung des mittelbaren und zugleich umwertenden assoziativen Faktors das Ästhetische sogleich an das Physiologische an und unterschied bei Versuchen nach der Methode der Wahl die eventuell rein physiologische Wirkung nicht hinreichend von der assoziativen. In diesen Irrtum scheint auch FECHNER geraten zu sein.

Und wenn er, der sich selbst ausführlich genug über diesen assoziativen Faktor bei ästhetischen Farbeneindrücken ausgesprochen hat, dennoch für einen „direkten" noch nebenbei eintritt, so wollen wir diesen an der Hand seiner eigenen Beispiele als Irrtum nachweisen: Er sagt: „Daß Formen, Farben, Töne und selbst Verhältnisse von solchen, deren Eindruck schon über den rein sinnlichen hinausgeht, uns rücksichtslos auf angeknüpften Sinn, Bedeutung, Zweck und ohne eine Erinnerung an äußerlich oder innerlich früher davon Erfahrenes, kurz vermöge direkter Einwirkung, mehr oder weniger gefallen oder mißfallen können, bezweifelt niemand".[2]

---

[1] Als beliebiges Beispiel nenne ich ein hübsches Dessin der neu gegründeten Burgauer Porzellanfabrik, das auf weißem Grunde ein stilisiertes Ornament in Grasgrün und Himmelblau zeigt. Dies Neueste erfreut sich als „apart" großer Beliebtheit, „wird gern gekauft", wie der stereotype schöne Ladenausdruck lautet.

[2] a. a. O., I, S. 158.

Und er fährt fort: „Jedem gefällt, abgesehen von Assoziation, reines gesättigtes Rot oder Blau besser als schmutziges und fahles“ u. s. w. Ja, ist es denn rücksichtslos, ohne assoziativen Faktor, wenn ich von „reinem“, von „gesättigtem“ und gar von „schmutzigem“ Rot rede? — Gerade diese Epitheta sind Ausdruck der Assoziation. Denn die „Reinheit“ im Sinne der Physik wird durch die ästhetische Wahrnehmung nicht konstatiert, sie ist erst durch das Spektrum zu ersehen.

Und es ist eine Frage ganz für sich, ob das physikalisch reine Rot physiologisch mehr Lust oder Unlust erweckt, als ein gemischtes. Wer z. B. längere Zeit in einer photographischen Dunkelkammer weilt, kann durch das ausschließlich rote Licht in Unbehagen versetzt werden, und jeder Schreibtischarbeiter weiß die Wohltat eines grünen Lampenschirmes zu schätzen. Auf Anfrage teilte mir ein Augenarzt mit, daß „reines Rot“, besonders solches, dem Violett mangele, das Auge[1] und das Nervensystem ungünstig beeinflusse, ein durchaus in dieser Farbe gehaltenes Zimmer könne sogar eine psychische Depression bei Patienten erzeugen — was ganz gegen die FECHNERsche Ansicht spricht. Das zweite Beispiel, das FECHNER anführt, ist folgendes: „Denken wir uns an der Orange statt der schönen goldgelben eine graue und unscheinbare Farbe, statt der reinen Rundung eine schiefe, krüppelige Form, so werden alle angeknüpften Erinnerungen sie nicht schön, nicht wohlgefällig erscheinen lassen; der direkte Eindruck hat auch sein Recht.“[2]

Warum hat, so frage ich, FECHNER dort, wo er an seinem berühmt gewordenen Beispiele, der Orange, die Assoziationen kundgab, nicht ebensogut die goldgelbe Farbe, die regelmäßige Form als direkten Faktor des Wohlgefallens ausgegeben, wie hier das Graue und Krüppelige als Grund des Mißfallens?[3] Er hätte das, meiner Meinung nach, ebensogut gekonnt. Stellen wir uns doch eine solche direkt mißfällige Frucht vor.

Wir können da an eine Feige denken, auf diese würden die angeführten Prädikate ja wohl passen. Man wird zunächst zu-

[1] Man kann als Liebhaber-Astronom leicht bemerken, daß, wenn man bei Sonnenbeobachtungen zwischen dunkelroten und dunkelblauen Vorsetzgläsern abwechselt, die ersteren das Auge viel mehr angreifen.

[2] I, S. 95 u. f.

[3] „Das Grau der Nachtigall in seinen Schattierungen ist eine äußerst edle und feine Farbe,“ sagt hingegen VISCHER (II, Ästh. 42). Und Mephistopheles sagt hinwiederum: „Grau, lieber Freund, ist alle Theorie!“

geben, daß die Feige gegenüber der Orange bei einer ästhetischen Wahl zurücksteht. Sie „glüht nicht goldig aus dunklem Laube". Wenn aber nun FECHNER selbst das „Gold" der Orange sehr beredt auf Assoziationen hinausführt, „eine Art kalifornischer Hochachtung, ganze Paläste, Kutsch' und Pferde, Bediente in Livree, schöne Reisen" — anklingen läßt, wenn er in der Frucht selbst sehr richtig — „sozusagen ganz Italien sieht, das Land, wohin uns von jeher eine romantische Sehnsucht zog" — warum soll dann das mißfällige Grau der Feige nicht ebenso auf Assoziationen beruhen, und zwar zunächst auf solchen mit negativem Effekte? Grau ist die Farbe des Regenhimmels, des Staubes, des Schmutzes, es nähert sich dem Schwarz, der Lichtlosigkeit, der Nacht; Grau ist daher die Farbe der Unbestimmtheit, Unsicherheit — „grau wie der Himmel liegt vor mir die Welt", heißt es in einem bekannten Liede SCHEFFELS, „unscheinbar" nennt es FECHNER selbst. In der „schiefen, krüppeligen Form" erscheint die Resultante der Assoziationen aus Unvollendetem, unsorgfältig Gemachtem, Gedrücktem, Anormalem, Buckligem. Nun gut, die Feige ist eine häßliche Frucht, und zwar auf Grund von Assoziationen. Muß sie es aber sein? — GOETHES Lied vom Land, wo die Zitronen blühen, hat die Orange mit einer populären Assoziationsgloriole umgeben, der armen Feige fehlt sie. Aber lese man doch des neuprovençalischen Dichters MISTRAL schönes Epos „Mirejo". Da wird in hochpoetischer Weise von den Feigengärten, Feigenbäumen, Feigen gesungen, und seitdem ich dies Werk kenne, ist mir diese Frucht nicht mehr die häßliche, ich habe die Assoziation des Grauen, „Krüppeligen" ebenso ausgeschaltet wie ehedem bei der Apfelsine den Eindruck der plumpen, unvollkommenen Kugelgestalt, ich sehe von jetzt ab mit MISTRALS Augen einen holden seidenen Silberschimmer auf der süßen Frucht, wie dort tout le monde das romantische Italien sieht, schaue ich hier die romantische Provence mit den idealisierenden Augen ihres Dichters.

Wie wäre eine solche Umstimmung möglich, wenn die ästhetischen Werte von Farbe und Form nicht auf der freien Strömung der Assoziationen schwämmen, sondern sich fest und direkt auf der Struktur von „Gesetzen" aufbauten?

Bezog sich das bisher Erörterte nur auf die Farben an sich, so wird der „direkte Faktor" nur noch schwieriger nachzuweisen sein, wenn es sich um Farben handelt, die nicht isoliert der Be-

trachtung ausgesetzt sind, sondern vermischt in der Verwendung des Kunstwerkes stehen, des Gemäldes. Hier ist das ästhetische Problem tausendfach verwickelter, hier reiht sich die Farbenwirkung in den Komplex von vielen anderen ein, formalen wie inhaltlichen, die wiederum für sich assoziative Vorstellungen und deren Resultanten in sich schließen und außerdem in gegenseitiger Verknüpfung stehen. Hier tritt die Farbe nur als integrierender Bestandteil einer weit über sie hinausreichenden Totalität ein und muß mit dieser, bis zur Unterordnung, eine Verbindung eingehen. Und hier geht die Assoziationsmöglichkeit erst recht ins Beliebige. F. VISCHER sagt sehr treffend: „Es entsteht Disharmonie, wenn eine arme und öde Landschaft in glänzendem, eine reiche und freudige in trübem Tone erscheint; doch kann auch hier eine gegensätzliche Form des Schönen ausgleichend eintreten, so daß dort die glänzende Beleuchtung wie eine tragische Ironie, hier die trübe in elegischem Sinne gefühlt wird."[1]

In solchem Falle verschwindet der eigene ästhetische Wert der Farben vor dem Generalwert einer von ganz anders her kommenden Idee, oder ordnet sich diesem wenigstens unter. — Es geht wohl hinlänglich deutlich aus dem Gesagten hervor, daß es eine normative Farbenlehre im absoluten Sinne weder geben kann, noch geben darf; wie die ästhetische Rezeption, so ist auch die ästhetische Produktion vollkommen frei. Der Maler, der etwa glaubt, auf Grund des Studiums einer „Farbenlehre" zum Künstler ausreifen zu können, irrt. Seine Palette bleibt ein Feld der freiesten Willkür, er habe nur Willen und produziere aus ihm Ideen, habe Talent und Geschick, sie aus dem farbigen Bilde überzeugend und beredt sprechen zu lassen. Anderseits aber möge der Ästhetik die Relativität der Normen in den Farben, ihre Differenz auf ethnologischem und kulturhistorischem Gebiete ein Ansporn zu Forschungen sein; nicht Physik noch Physiologie sei der Boden, wo sie mit den Naturwissenschaften zusammentreffen möge, sondern die Völkerkunde und Völkerpsychologie, vor allem aber die naturwissenschaftliche Methode, das induktive, vorurteilslose Aufsuchen von Tatsachen zur Vermehrung ihres wissenschaftlichen Schatzes.

II. Etwas schwieriger ist die Sachlage auf dem Gebiete der Töne. Ich bin auch hier der Ansicht, daß die spezifisch ästhetische

[1] Ästhetik, II, S. 52.

Wirkung der Töne und deren Kombination in der Musik lediglich von dem assoziativen Faktor abhängig ist. Jedoch liegt hier der Nachweis nicht so leicht zu Tage wie auf dem Gebiete der Farben. Auf etwaige Verwandtschaft von Farben- und Tonempfindungen und deren Grenzen braucht hier nicht näher eingegangen zu werden; man hat Analogien von Ton- und Farbenharmonien begründet und dagegen wiederum auf Tatsachen aufmerksam gemacht, die solche Theorien wesentlich einschränken; wir können davon absehen, da sie unser Thema nicht weiter berühren.

Wichtig ist nur, hervorzuheben, daß in der Welt der Farbe die Kombinationsmöglichkeit ganz unbeschränkt ist,[1] während das Reich der Klänge in den Kombinationen eine allgemeine physikalisch-physiologische Basis besitzt, an der unbedingt festgehalten werden muß. Denn gewisse Tonkombinationen werden sogleich und zwar übereinstimmend abgelehnt, ohne daß irgend welche Assoziation dabei im Spiele wäre. Ich kann weder mich, noch irgend einen anderen überreden, auf Grund von irgendwelchen Assoziationen die Eindrücke eines verstimmten Klaviers oder eines aus dem Takt geratenen und daher dissonierenden Orchesters zum musikalischen Genusse umzuwerten. Die Tatsachen der „Reinheit" und „Unreinheit" von Tonverhältnissen sind unumstritten, sofort wahrnehmbar und auch für das Ästhetische entscheidend.

Allein ist, so frage ich, mit diesen Tatsachen, physikalischen, psychologischen und sicher auch physiologischen, das Problem des Ästhetischen, soweit es das Reich des Schalles anbelangt, bestimmt oder gar erschöpft?

Ich meine: nicht im mindesten. Jene Tatsachen sind grundlegend und zu gleicher Zeit auch Normen gebend für die Musik, ganz gewiß, und jeder Mensch, der seine Nebenmenschen nicht quälen will, muß nach feinem Gehöre die Instrumente stimmen, auf Grund von Regeln, denen ganz bestimmte, exakt festgestellte Schwingungsverhältnisse entsprechen.

Hierdurch sind Verhältnisse des Wohl- oder Mißklanges gegeben, die als die Grundlage für die Musik anzusehen sind.

Wohlgemerkt aber nur als Grundlage, und darauf kommt es

[1] Läßt man eine hinreichend große Anzahl von Personen eine Auswahl von Farben treffen und je die wohlgefälligsten Kombinationen aussuchen, so wird so gut wie gar keine Übereinstimmung erzielt, hingegen wird ein jeder einen groben Mißklang von mehreren gleichzeitig angegebenen Tönen als solchen empfinden.

an. Wenn ich ein Haus bauen will, so bedarf ich eines Bauplatzes. Hängt aber der Stil dieses Hauses, überhaupt der ganze Habitus, vom direkt Praktischen bis zum Ästhetischen hinauf, von diesem Bauplatze ab? Es steht ganz in meinem Belieben, eine Villa, eine Kirche, eine Mietskaserne darauf zu errichten. Bin ich beim Bau dieses Hauses auf Naturgesetze angewiesen, die in ihrer Unverbrüchlichkeit mir unumgängliche Normen schaffen? Ganz unzweifelhaft: Das Gesetz der Schwere ist die unerläßliche Bedingung. Es fordert nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Plastik Beachtung. Aber trotzdem ist alle spezielle ästhetische Behandlung dieses Gesetzes vollkommen frei, und wie das Vorhandensein eines Kapitals nicht das ausmacht, was wir Handel oder Gewerbe nennen, sondern erst die freie Aktion, die Verwendung des „Vermögens" in Kauf und Verkauf oder in der Produktion von Gütern, so ist das speziell Ästhetische nicht bereits in der rein physiologisch-psychologischen Vorbedingung gegeben, sondern erhebt sich erst, als ein freies, willkürliches Gebäude, als freie Rezeption oder Produktion, auf dieser Grundlage.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Theorie einer Ästhetik der Tonkunst zu entwickeln, ich will nur zur Bekräftigung des Gesagten einige Bemerkungen geben. Es ist zunächst darauf aufmerksam zu machen, daß die ästhetische Wirkung des Schallphänomens überhaupt nicht unbedingt an Töne gebunden ist. Selbst das bloße Geräusch, das vom Ton physikalisch wie physiologisch sehr wohl zu unterscheiden ist, kann ästhetisch wirken. Das Rauschen des Wassers — das uns assoziativ so „hold" und „geheimnisvoll" erscheinen kann — das Plätschern des Quells, das Klappern der Mühle (man denke an die durch die Großindustrie leider immer mehr verdrängte Poesie der Mühlräder „in einem kühlen Grunde", an die Müllerlieder u. s. w.), das Ticken der Uhr sind beliebige Beispiele. Auf mich selbst wirkt ein derber Sturm, der in den Essen pfeift und die Fenster klirren läßt, ästhetisch.[1]

[1] Ich assoziiere dabei nach zwei Richtungen: 1. kommen mir Erinnerungsvorstellungen an meine Kindheit. Ich fühle mich zu Füßen meiner lieben Mutter sitzen, ich fürchtete mich damals vor dem in den russischen Essen meines Vaterhauses heulenden Sturm, den ich mir, wie jetzt meine Kinder, persönlich dachte, und dem gegenüber die schützende Anwesenheit der Mutter mir ein Gefühl der Sicherheit gab. Auch die trauliche Wärme im geheizten Zimmer erzeugte Behaglichkeit; 2. assoziiere ich die Erinnerung an den Auf-

Ja, sogar in der Tonkunst selbst sind bloße Geräusche zu verwenden und werden verwandt. Ganz abgesehen von der großen Trommel, die im Gegensatz zu den auf Töne abgestimmten Pauken keine Tonhöhe hat, werden im Orchester Geräusche erzeugt, um damit die „musikalische" Wirkung zu unterstützen: die Castagnetten rufen solche hervor, aber keine „Töne". Auch das rhythmische Klappern der Schlägel auf dem Holzrand der kleinen Trommel, das mitunter, allerdings nicht gerade in geistvoller und vornehmer Musik, produziert wird, gehört hierher.

Fernerhin muß auf eine Laienansicht als irrtümlich hingewiesen werden, nämlich insofern, als angenommen wird, die objektiven Tonverhältnisse der Musik, insbesondere die des europäischen Konsonanzsystems, entsprächen der gleich differenzierten Anlage der Bögen oder der Fasern im CORTIschen Organe des menschlichen inneren Ohres. Das Bild vom „Schneckenklavier", die Deutlichmachung durch den Vergleich mit einer Harfe, verleitet zu dieser Annahme. Es muß darauf hingewiesen werden, daß sowohl die psychologische Unterscheidung von Tondifferenzen als auch die Anzahl der „äußeren Haarzellen, denen die getrennten Schwingungen überliefert werden sollen,"[1] ganz und gar nicht allein dem in der Musik angewandten Tonsysteme entspricht. Das menschliche Ohr vermag Tonunterschiede wahrzunehmen bis zu tausend Teilen einer Oktave![2]

Man vergesse auch nicht, daß das europäische Tonsystem nicht das einzig mögliche für die Musik ist, es hat sich erst allmählich im Laufe der Geschichte herausgebildet und differenziert gegen diejenigen fremder Rassen. SELENKA berichtet z. B. — um nur einige Beispiele zu nennen — über die auch für europäische Ohren „wundervolle" Musik des javanischen Gamelang: „das sind nicht unsere Töne, nicht unsere Tonintervalle, das sind auch nicht unsere Tonarten, das ist etwas ganz Anderes, ganz

enthalt an der See. Die erquickende Erholung im Seebad kommt mir ins Gedächtnis. Dies geschieht vor allem bei West- und Südwestwind. Alsdann gehe ich mit Vorliebe auf Bergeshöhen lustwandeln und setze mich dem Sturme aus, der mir durch die Kleidung weht. Ein physiologischer Faktor, nämlich die belebende Wirkung stark bewegter Luft auf die Haut und das Nervensystem, mag hier wohl eine Erfahrungsgrundlage geschaffen haben.

[1] STUMPF, Tonpsychologie II, § 18.

[2] Nach PREYER, cf. HELMHOLTZ a. a. O. S. 242.

Neues".[1] So erzählte mir auch PECHUEL-LÖSCHE, daß die Gesänge der oberen Kongo-Neger sich in ganz anderen Intervallen und Harmonien, besonders durch die Verwendung von Viertelstönen, bewegen, als die europäische Musik sie kennt.[2] HELMHOLTZ sagt sehr treffend: „Es folgt der Satz, der unseren musikalischen Theoretikern und Historikern noch immer nicht genügend gegenwärtig ist, daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner

[1] „Sonnige Welten". Wiesbaden 1896. S. 296.

[2] Der Nachweis freilich ist schwer. Denn wissenschaftlich exakt würde er nur gelingen, wenn die Prüfung der musikalischen Intervalle mit Hilfe physikalischer Apparate stattfände und wir uns in diesen Berichten nicht auf die Schätzung von — noch dazu europäisch hörenden — Reisenden verlassen müßten, von denen natürlich noch keiner ein ad hoc konstruiertes System von Resonatoren mitgeführt hat. Sonst gehört ein ganz außerordentlich feines Ohr dazu, um Schwankungen von $^1/_4$-Tönen sicher in der Harmonie zu bestimmen. Einer meiner Praktikanten, der mit einem wahren Sonntagskinderohr begabt ist, hat es sich zur Aufgabe gemacht, um eventuelle entwickelungsgeschichtliche Folgerungen daraus zu ziehen, die Melodien gewisser amerikanischer Singvögel mit den Intervallen unseres Tonsystems zu vergleichen und sie in einem besonderen Systeme zu notieren. Er ist dabei zu dem Resultate gekommen, daß die Melodien der beobachteten Vögel sich in Tonverhältnissen bewegen, die ganz verschieden von denen unserer Musik sind. Ich hoffe, er wird seine Arbeit in entsprechender Form der Öffentlichkeit übergeben; sie wird entwickelungsgeschichtlich ihre Bedeutung haben, gegenüber den vorschnellen Spekulationen gewisser „Darwinisten", die eins, zwei, drei die „Lust an der Musik" aus tierischen Lauten, insbesondere in Rücksicht auf die geschlechliche Zuchtwahl, phylogonetisch nachweisen wollen und damit eine wichtige Entdeckung der wissenschaftlichen Ästhetik gemacht zu haben meinen. — Was den Gamelang anbetrifft, so gibt SELENKA an, „die Obertöne müssen mit den Grundtönen entweder der fünf- oder aber der siebentönigen Oktave zusammenfallen" — also innerhalb des weiten Spielraumes des mathematisch-physikalischen Proportionalsystems der Schwingungen einen ganz anderen Intervallen-„Geschmack" darstellen, als den der 13tönigen Skala, die ebenfalls erst, wie aus ihr später wiederum die des wohltemperierten Klaviers, ein Produkt geschichtlicher Entwickelung ist, dem sich allmählich die Norm des europäischen Ohres angepaßt hat. Ich habe im Kolonialmuseum im Haag mit einem mich begleitenden Landsmann, der über ein feines musikalisches Gehör verfügt — er hatte Violine ohne Unterricht selbständig, und zwar recht gut, spielen gelernt — einen dort aufgestellten Gamelang geprüft, die Harmonien erschienen uns durchaus fremd, aber die Konstatierung bestimmter Tonverhältnisse gelang uns nicht.

noch sein werden."[1] Wir brauchen ja nur daran zu denken, wie sich durch die neuere Musik eines WAGNER, BERLIOZ, R. STRAUSS der Geschmack der Konsonanzen erweitert hat. Ich kann mir sogar einen Fall denken, wo offenbare Mißstimmung von Instrumenten als ästhetisch erträglich gelten kann: wenn z. B. in einer Oper über dem in reiner Stimmung gehenden Orchester oben auf der Bühne eine Dorfmusik aufspielt, deren Instrumente absichtlich in Mißklängen ertönen. Allerdings bestünde da der ästhetische Effekt nur im Komischen, und er dürfte nur in ganz homöopathischen Dosen verabreicht werden.

Was nun aber innerhalb des Reiches der Klänge, insbesondere der Musik, den speziellen ästhetischen Faktor ausmacht, beruht ausschließlich auf der assoziativen Verwendung der Tonempfindungen. Wenn ich einen bloßen musikalischen Ton oder einen Wohlklang höre, so ist damit noch nicht gesagt, daß ich ihn ästhetisch rezipiere; das „Unmusikalische" bei manchen Menschen besteht nicht allein im Mangel an sogenanntem — äußerem — „Gehör", sondern vor allem in dem Mangel an Vermögen, ein Tonstück innerlich aufzufassen. Der erste Mangel bezieht sich nur auf die Unmöglichkeit, Musik praktisch auszuüben. Es gibt aber eine Menge Leute, die in Konzertsälen vor tadellos rein gestimmter Musik sitzen und nichts empfinden, sich gründlich langweilen.[2] Die physiologische Botschaft des Wohlklanges hören sie wohl, aber der ästhetische Glaube fehlt. Die Mehrzahl, und unter ihr auch musikalisch Durchgebildete, erfaßt den Wert eines gediegenen Tonwerkes erst durch allmähliches Einleben, durch wiederholtes Hören, wie ja ein jedes tiefer angelegte Kunstwerk in seiner ganzen Größe und Bedeutung nicht durch den erstmaligen Genuß aufzugehen pflegt. Und das spricht nicht für den direkten Faktor, sondern für indirekte. — Schlage ich einen Ton an oder einen Akkord und frage Umstehende, inwiefern sie darauf ästhetisch reagieren, so wird bei solchen einfachen Klängen nur sehr wenig „empfunden" werden, falls nicht die Erinnerung an ein bestimmtes Musikstück dabei rege wird.

[1] a. a. O. III. Abt., 13. Abschn., S. 386.

[2] Ich bin imstande, Mißklänge im Orchester oder sonstige Lapsus sehr wohl zu hören; der Genuß an reiner Instrumentalmusik ist mir möglich, aber erst sehr allmählich erwachsen, und zwar, wie ich gestehen will, nicht ursprünglich durch die „Musik", sondern durch Vermittelung des Wortes, durch Lieder mit Text, durch dramatische Musik und durch — Kommentare.

Ich erhalte sehr dürftige und zugleich doch abweichende Antworten. Einige werden antworten: Gar nichts. Andere werden angeben, daß der Dreiklang hell oder dumpf klinge, zart, weich u. s. w. Derartige assoziative Bezeichnungen gehen entweder auf individuelle Klangcharakterisierung der Tonarten zurück oder auf andere persönliche Assoziationen. Die B-Tonarten werden oft als „weich, gemütvoll, weiblich" bezeichnet, die Kreuz-Tonarten als kraftvoll, männlich.[1] Doch ist die individuelle Variation unbegrenzt. Ich denke bei C-dur stets an Trompetenklang, weil ich

[1] Wieviel aber hierbei die Assoziation — populär gesprochen die „Einbildung" — tun kann, lohnte sich einmal zu untersuchen. Eine große Anzahl Leute, die Kreuz- oder B-Tonarten also charakterisieren, indem ihre Assoziationen angeblich mit dem „Klange" fest verbunden sind, urteilen aus anderen Gründen als denen der bloßen Gehörswirkung, z. B. nach dem Gesichtsbilde der Klaviatur, in dem die Tonart für sie mit einer bestimmten Reihenfolge von schwarzen und weißen Tasten verknüpft ist. Würde man ein Klavier um einen halben Ton tiefer oder höher stimmen, wodurch also B dur = A dur oder H dur würde, wie viele „musikalische" Klavierfreunde würden nun imstande sein, für die Pseudo-Tonart des Gesichtsbildes diejenige Charakteristik anzugeben, mit der sie ehedem A-dur oder H-dur bezeichnet haben? — Nur Leute mit absolutem Gehör und Musiker von Fach, die durch stete Übung über ganz bestimmte akustische Erinnerungsbilder verfügen, würden sich nicht täuschen lassen. Mir wurde mitgeteilt, daß in einem Berliner höheren Musikinstitut angestellte Prüfungen das Resultat ergeben haben, daß von ungefähr 40 Zöglingen beiderlei Geschlechtes nur zwei ein solches „absolutes" Gehör besaßen. Ich halte es, nebenbei bemerkt, für einen Fehler, wenn — außer bei ganz hervorragend vorhandenem „Gehör" — der Musikunterricht der Kinder mit dem Klavier, statt mit einem Saiteninstrument, wie z. B. der Violine, auf der der Ton erst gesucht und geprüft werden muß, beginnt. Denn sonst verknüpft sich das Notenbild leicht statt mit einer bestimmten akustischen (Klang-)Vorstellung, mit einer optischen, nämlich dem Bilde der Taste. Und das ist zweifellos ein Nachteil. — PLATOS seltsame Ansicht, wonach die Musik auf einer niedereren Stufe des Geistigen stehen soll, als die Architektur, weil jene „die Harmonie nicht nach einem Maße, sondern nur durch geübtes Treffen hervorbringt, sodaß in ihr viel Unbestimmtes und nur wenig Sicheres beigemischt ist", diese aber durch den Gebrauch von Richtmaß, Zirkel u. s. w. „eine größere Genauigkeit mit sich führe" (Philebos), beweist nur, wohin metaphysisch-deduktives Spekulieren in ästhetischen Dingen gelangen kann. Es ist gerade umgekehrt: Die feinere Musik bevorzugt gerade diejenigen Instrumente, die die Gewinnung des Tons nicht von Mechanismen, sondern vom persönlichen Gefühle abhängig machen. So haben sich z. B. die Ventilposaunen in guten Orchestern nicht einzugewöhnen vermocht, obgleich sie den Zugposaunen an manueller Leichtigkeit und technischer Ausgiebigkeit weit überlegen sind.

einst auf einer C-Trompete mich geübt habe.[1] E-dur hat für mich etwas Weiches, Religiöses, da bei mir der Tannhäuser-Pilgerchor nachwirkt, etwas Rührendes, dem zugleich Hoheit und Würde innewohnt — ich erinnere mich dabei an das Walhall-Wotansmotiv im „Ring", das ich in dieser Tonart zu spielen gewohnt bin. Andere Leute reagieren ganz anders. — MOZART war die Trompete zeitlebens zuwider, als Kind hatte er geradezu Furcht und Widerwillen vor diesem Instrumente. Ich habe sie gern, vom „Rienzi" her, in dem das Trompeten-Signal so ungemein poetisch verwertet ist; und warum ich sie als Student einst gelernt, will ich nicht verschweigen: SCHEFFELS Trompeter ist daran schuld. Es wird auch anderen so gegangen sein, denn die Trompete wurde unter jungen Leuten auf einmal Mode.

Allein davon ganz abgesehen: Im Ton und Klang allein beruht überhaupt gar nicht die Wahrheit; alles das, was in der Musik wirkt: Ton und Tonkombinationen sind nur das bunte Fadenmaterial des speziell ästhetisch-musikalischen Gewebes, das Muster liefern Rhythmus und Melodie. — Und beide Elemente beruhen ebenfalls auf nichts andrem als auf dem assoziativen Faktor.

Sämtliche Bezeichnungen für den Vortrag (Maestoso, Largo, Vivace, Prestissimo u. s. w.) sprechen für assoziative Vergleichung mit Bewegungsvorgängen oder Gemüts- resp. Willenszuständen, drücken diese ja wörtlich aus.

Seit BÜCHERS und GROSSES vortrefflichen Werken[2] ist in das Geheimnis des „dunkeln" Musikreiches das Licht der Forschung gedrungen, der assoziative Charakter der Musik klar erwiesen. Ich verweise im einzelnen auf diese Werke, nur möchte ich hinzufügen, daß das Ästhetische in der Musik nicht einseitig nach bestimmten Assoziationsrichtungen gedeutet werden darf; nicht „Arbeit" allein, noch, wie SPENCER, an KANT sich anschließend, annimmt, der Tonfall der Rede, noch die Nachahmung von Natur-

---

[1] In Farbenanalogien nehme ich „gelb" bei der Trompete an, des „hellen" Tones wegen; ein Trompetensignal erscheint mir wie eine flatternde, gelbe Flagge, wobei selbstverständlich die weitere Farbenassoziation der „gelben Flagge" (cf. S. 91) ausgeschaltet ist.

[2] KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus. III. Aufl. 1902. — ERNST GROSSE, Die Anfänge der Kunst, Freiburg u. Leipzig 1894. — Im erstgenannten Buche ist besonders auf das 8., im letztgenannten auf das 10. Kapitel zu verweisen.

lauten bilden den einzigen ausschlaggebenden Faktor, sondern das musikalische Phänomen repräsentiert, besonders in seiner Entwickelung auf höheren Stufen, eine äußerst mannigfaltig komplizierte Verbindung von Assoziationen verschiedenster Art, wobei alle genannten Momente und andere noch vereint wirksam sein können.

Ein Beispiel soll versuchen, eine Skizze zu geben: Denken wir an die Musik des „Waldwebens" im Siegfried. Hier vereinigen sich die mannigfachsten Assoziationsresultanten: Jenes eigentümliche Wiegen der Celli in $^{6}/_{8}$ auf dem, jeden Takt hindurchgehenden Intervall von großen und kleinen Sekunden (e-fis, gis-a u. s. w.), während die Corni in ganzen Noten den Grundton halten (vergl. Klavierauszug von KLINDWORTH, S. 173), schließt für mich ungefähr folgendes in sich: Erstens. Imitation von Naturlauten: Leises Rauschen der Luft, Summen von Insekten, Rauschen des Laubes. „Waldesraunen" sagt man wohl, „Waldweben" bezeichnet es WAGNER selbst. Das Heimliche, Traute, aber auch Geheimnisvolle des stillen und doch leise tönenden Waldlebens wird hier assoziiert und mit ihm zugleich auch die subjektiv-psychische Wirkung. An anderer Stelle, in Akt I, 3, steht der poetische Kommentar: „Fühltest du wie im finstern Wald, bei Dämmerschein am dunkeln Ort, wenn fern es säuselt, summt und saust, wildes Brummen näher braust — fühltest du dann nicht grieselnd Grausen in die Glieder dir fah'n?"

Aber zu der rein akustischen Tonmalerei kommt noch zweitens eine Assoziationsreihe aus optischen Eindrücken, die sich mit den akustischen durch Vergleichsassoziationen assimiliert: Das „Weben" der Celli „schildert" auch das Flimmern der Sonne durch die Zweige, das Spielen und Zittern der Sonnenbildchen auf dem Waldboden, „wirres Flackern um dich flimmert, schwellend Schwirren zu Leib dir schwebt" — und die letzten Worte deuten wiederum auf die psychische Wirkung des „grieselnd Grausen die Glieder durchfah'n".

An die Wirkung der bezeichneten Notenstelle fügt sich drittens ein weiteres rein musikalisches assoziatives Moment: der Wechsel der Tonhöhe. Erst wechseln die $^{12}/_{16}$ Noten zwischen E und Fis, dann höher zwischen Gis und A; diese zwei Takte wiederholen sich, also nach Gis-A senkt sich das Tongebilde wieder auf E-Fis, um wieder nach Gis-A aufzusteigen; jetzt aber kommt eine weitere Steigung: H-Cis, und zugleich eine Verstärkung durch vollere

Harmonie u. s. w. Das „Auf und Ab", das „Höher und Nieder" der Musik hat seine mannigfachen ästhetischen Assoziationswerte, in diesem Falle vielleicht: heller und dunkler, Aufwärtsstreben, Wiederzurückkehren, verstärkte Energie u. s. w.

Man sieht, man kommt hierbei mit keiner der eben genannten Theorien allein recht aus. Irgendwelche Assoziation an „Arbeit" liegt hier sehr fern, noch ist ein Rhythmus deutlich. Gerade diese Sekunden in Sechzehnteln scheinen mir ein Verschwimmen von jeglichem Rhythmus zu bedeuten, zum mindesten ein Durcheinander-„Weben" der verschiedensten rhythmischen Möglichkeiten. Das unsichere Flackern des Sonnenlichtes in dem elastisch Sichdurcheinanderbewegen der Gezweige läßt ein rhythmisch klares Bild auch in der Natur nicht aufkommen.[1]

Soweit der Versuch, ein paar Takte rein musikalisch zu deuten. Ganz merklich vermehrt und erhöht wird jedoch der musikalische Eindruck selbst durch die organische Verbindung mit dem Vorangegangenen, hier in deutlich dramatischer Situation denn dadurch kommen noch folgende Momente hinzu:

1. Das „Grieseln" und „Grausen" des Waldes ist im ersten Akte von Mime als Gegenstand der Furcht bezeichnet worden.

2. Wotan hat Mime verkündet, daß nur der das Schwert schmieden würde, der das Fürchten nicht gelernt hat, und dem ist Mimes Haupt verfallen. Als Wotan den Zwerg verließ, da spielte draußen im Walde die Sonne (Zitat 2), und Mime geriet in Furcht bis zur Todesangst.

3. Wotans Auge ist die Sonne.

Hören wir nun dies Waldweben im Orchester erklingen, so kommen, durch die betreffenden Leit- und Erinnerungsmotive der Musik vermittelt, auch noch folgende Resultanten mit in den Eindruck hinein: Das Moment des „Fürchtens". Alles das unter 1 und unter 2 Gedachte fließt zusammen in szenische Stimmung und dramatische Spannung: Hier erleben wir, wovon zuvor nur exponierend erzählt wurde, die Szene des „Fürchtensollens" selbst,

---

[1] Ein rhythmisches Motiv von klarer Deutlichkeit und Schönheit ist zum Beispiel das im „Tristan", das das ruhige Vorwärtswiegen des segelnden Schiffes bezeichnet und das im Lied des Seemanns: „Frisch weht der Wind der Heimat zu"; diesen Worten untergelegt ist, ein treffliches Beispiel für „Arbeit und Rhythmus" das „Schmiedemotiv" der Nibelungen und Mimes in „Rheingold" und „Siegfried".

und die Frage: Wie wird sich Siegfried dazu verhalten — wird er sich fürchten? setzt uns in Spannung. — Und vielleicht noch eins: Siegfried im Zwielicht des Waldes zwischen zwei gegnerischen Mächten, dem Lichte des Ahnen Wotan, des sonnigen Gottes, und den irdischen Gewalten: Dunkel, Felsenhöhle, Nibelungen, Fafner.

Wir fühlen uns in ihn ein: wir hören das Waldweben doppelt, für uns und für den Helden.

Die dramatisch-poetische Situation schreitet aber fort. Wir fühlten uns in Siegfried ein, der sich zur Ruhe unter dem Baume am Quell lagert. Auf ihn, den rein-natürlichen Menschen wirkt das Waldweben ein, er „sinnt schweigend", an seiner Kontemplation nehmen wir teil, aber auch an dem, was ihm selbst daraus resultiert. Aus dem Gewirre und Geflirre der verworren webenden Stimmen und Lichter flackert plötzlich, wie ein Lichtstrahl über dämmerigem Halbdunkel, eine einzige, rhythmisch klare, helle Melodie in hoher Tonlage: die Stimme des Waldvogels. Es ist, als verdichteten sich die verworrenen Stimmen der Natur zu einer einzigen klaren Melodie: dem Naturlaute der Liebe.[1] Wir fühlen gleichsam mit Siegfried dessen Vorstellungen sich erhellen und konzentrieren: bis zuletzt in ihm und uns aus den nur dunkel unter der Bewußtseinsschwelle assoziierten Natureindrücken und Gefühlen sich ein deutlicheres Bewußtsein des Vorgestellten entwickelt; es kommt in ihm zur klaren Reflexion. Nach dem sinnenden Schweigen bricht er in die Worte aus:

„Du holdes Vöglein!
Dich hört' ich noch nie:
Bist du im Wald hier daheim? —
Verständ' ich dein süßes Stammeln!
Gewiß sagt es mir 'was, —
Vielleicht — von der lieben Mutter?" [2]

[1] Ein Hauptmotiv und Problem der Dichtung!

[2] Aus welchen eigenen Erlebnissen und Erinnerungen WAGNER diese Szene schuf, ist aus einem Briefe zu ersehen, den er 1846 der eigenen Mutter zum Geburtstage sandte, und den TAPPERT (R. WAGNER, sein Leben und seine Werke, 1883, S. 73) wiedergibt: „Fühl' ich mich so bald gedrängt, bald gehalten, immer strebend, selten des vollen Gelingens mich freuend, oft zur Beute des Verdrusses über Mißlingen — fühl' ich mich fast immer empfindlich verletzt durch rohe Berührungen mit der Außenwelt, die, ach, nur so selten — fast nie! — dem inneren Wunsche entspricht, so kann mich einzig nur der Genuß der Natur erfreuen; — wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe,

Worauf die Erwägung folgt: „Ein zankender Zwerg hat mir erzählt, der Vöglein Stammeln gut zu versteh'n, dazu könnte man kommen: wie das wohl möglich wär?"

Ich möchte mit dieser skizzierten Analyse weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf „Gemeingültigkeit" erheben, sondern nur die ungefähre Richtung der Assoziationen und ihren mannigfachsten psychischen Inhalt angedeutet haben, aber dabei immer wieder darauf aufmerksam machen, daß jeglicher ästhetische Eindruck eine Komplikation und Kombination von verschiedensten Assoziationen repräsentiert, und daß es geradezu einen Fehler in der wissenschaftlichen Methode der Ästhetik begehen heißt, das Material nur in einer einzigen Stollenrichtung abzubauen, anstatt in ihm eine Windrose mit fast unzählig vielen Radien zu erkennen.

Es ist merkwürdig, daß KANT gerade bei der Musik von Ideenassoziationen spricht: „Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur, was nebenbei dadurch erreicht wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste. — — Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen läßt, scheint darauf zu beruhen: daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange

---

hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigte, wie eingebildet alle die Leiden sind, die uns beängstigen. — — Wenn auch ich mich nun so recht innig der Natur angehören fühle, wie schwindet da jeder eigene Egoismus, und wenn ich jedem guten Menschen die Hand reichen möchte, wie sollte es mich dann nicht umsoviel eher nach der Mutter verlangen, deren Schoß ich entkeimte und die nun welkt, da ich blühe! Wie müssen wir denn lächeln über diese wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt, verletzt werden! — Mein gutes Mütterchen, mag viel Wunderliches zwischen uns getreten sein, wie schnell verwischt sich alles das! — Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein schönes belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, — so ist es mir, wenn ich durch allen Wust von Wunderlichkeiten hindurch meine Hand nach dir ausstrecke" u. s. w.

einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist: daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird, und daß, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekten ausübe, und so, nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile.[1]" — Und wenn FECHNER selbst zugibt, daß die „fundamentalsten Gesetze in dieser Beziehung freilich noch im dunkeln zu liegen scheinen",[2] so hat die neue völkerpsychologische Forschung durch die obengenannte Arbeit BÜCHERS schon einen Lichtstrahl gebracht.

Die neuere ästhetische Forschung wird durch die Theorie des assoziativen Faktors übrigens auch imstande sein, den alten Streit zwischen Formal- und Inhaltsästhetik zur Ruhe zu bringen. Wenn die Formalästhetiker in der Musik — Hauptrepräsentant ist HANSLICK — sich gegen den ästhetischen „Inhalt" wenden, da derselbe objektiv nicht nachweisbar wäre, hingegen die Gegenpartei — HEGEL und WAGNER im Vordergrunde — die ästhetische Wirkung der Musik nicht in purer „Form", sondern in einem geistigen Gehalte, und zwar in einem sehr hohen, sehen, so haben beide recht.

HANSLICK in seinem Buche „Vom Musikalisch-Schönen" weist ganz richtig nach, daß die Musik „kein Gefühl darstelle": „Wer getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der Eine wird ‚Liebe' sagen. Möglich. Der Andere meint ‚Sehnsucht'. Vielleicht. Der Dritte fühlt ‚Andacht'. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl darstellen, wenn niemand weiß, was eigentlich dargestellt wird? — Darstellen heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produzieren, ihn uns vor Augen ‚daherstellen'. Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunst Dargestellte bezeichnen, welches, das ungewisseste, vieldeutigste Element derselben, einem ewigen Streite unterworfen ist?" Hier zuletzt liegt aber der Irrtum. Die Darstellung ist im Ästhetischen nicht an „Klarheit", noch an „Anschaulichkeit", noch an „Bestimmtes" gebunden,

[1] Kritik der Urteilskraft, § 53. (KEHRBACH S. 200.)

[2] I, S. 164.

und ebenfalls nicht an eine Übereinstimmung hinsichtlich der Reaktion. Die Musik ist das Gebiet der undeutlichsten und variabelsten Assoziationen, das erstere schon dadurch, weil oft nur Bewegungen, Rhythmen u. s. w. assoziiert werden, die uns weder in sprachlicher, noch optischer Vorstellung, sondern nur im Muskelgefühl und im psychischen Urgrund des Willens bewußt werden. Hierher gehört, was SCHOPENHAUER über die Musik als reinsten Ausdruck des Willens sagt, natürlich abgesehen von dem metaphysischen Kometenschweife.

Daher aber wendet wiederum sich HANSLICK mit vollem Rechte gegen jene Musikästhetiker, die ohne weiteres, durch eine Handhabung persönlicher Exegese, in der Musik bestimmte Gefühle als den vom Komponisten beabsichtigten Inhalt suchen und finden und sie für den Hörer herauslesen wollen. Allein HANSLICK geht anderseits wieder zu weit, indem er die sogenannte musikalische „Schönheit", durch die Schule HERBARTs und ZIMMERMANNs verleitet, lediglich in einer ästhetischen Form sucht. Seine Deutung der ersten Takte der BEETHOVENschen Prometheus-Ouverture lautet also: „Die Töne des ersten Taktes perlen nach einem Fall in die Unterquarte rasch und leise aufwärts, wiederholen sich genau im zweiten; der dritte und vierte Takt führen denselben Gang im größeren Umfang weiter, die Tropfen des in die Höhe getriebenen Springbrunnens perlen herab, um in den nächsten vier Takten dieselbe Figur und dasselbe Figurenbild auszuführen. Vor dem geistigen Sinn des Hörers erbaut sich also in der Melodie die Spannweite zwischen dem ersten und dem zweiten Takte, dann dieser beiden Takte zu den zwei folgenden, endlich der vier ersten Takte als eines großen Bogens gegen den gleich großen korrespondierenden der folgenden vier Takte. Der den Rhythmus markierende Baß bezeichnet den Anfang der ersten drei Takte mit je einem Schlag, den vierten mit zwei Schlägen; in gleicher Weise bei den folgenden vier Takten. Hier ist also der vierte Takt gegen die drei ersten eine Verschiedenheit, welche durch die Wiederholung in den nächsten vier Takten symmetrisch wird und das Ohr als ein Zug der Neuheit im alten Gleichgewicht erfreut. Die Harmonie in dem Thema zeigt uns wieder das Korrespondieren eines großen und zweier kleinen Bogen: dem C-dur-Dreiklang in den vier ersten Takten entspricht der Sekundakkord im fünften und sechsten, dann der Quintsextakkord im siebenten und achten Takte. Dies wechselseitige Korrespondieren

zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie erzeugt ein symmetrisches und doch abwechselungsvolles Bild, welches durch die Klangfarben der verschiedenen Instrumente und den Wechsel der Tonstärke noch reichere Lichter und Schatten erhält. Einen weiteren Inhalt als den oben angedeuteten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen." Warum hat denn aber BEETHOVEN „Prometheus" darüber geschrieben und nicht Kalospinthechromokrenen-Ouvertüre?

Wir konstatieren mit einem gewissen Behagen, wie selbst dieser trockenste Formaltheoretiker im Vergleiche mit dem Springbrunnen und architektonischen Momenten (Bogen, Symmetrie u. s. w.) seine Assoziation hat und kundgibt. Aber man könnte nach derselben Methode auch den Faust-Monolog rein grammatikalisch-metrisch-symmetrisch erklären, in der Diktion „abperlende Springbrunnen", große und kleine Bogen finden und zuletzt resümieren: „Einen weiteren Inhalt finde ich nicht." Denn: „Ein bestimmtes Gefühl existiert als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann" und: „Ausschließliche Betätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch".[1] — — Also: „der Inhalt" des Faust-Monologes gehörte nicht mit zum „Schönen", weil er begrifflich logisch ist. Das ist das andere Extrem.

Übrigens ist HANSLICK sonst mit manchen weiteren Ansichten auf der richtigen ästhetischen Spur. So z. B., wenn er sagt: „Die Phantasie ist gegenüber dem Schönen nicht bloß ein Schauen, sondern ein Schauen mit Verstand, d. i. Vorstellen und Urteilen, letzteres natürlich mit solcher Schnelligkeit, daß die einzelnen Vorgänge uns gar nicht zum Bewußtsein kommen, und die Täuschung entsteht, es geschehe unmittelbar, was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geistesprozessen abhängt." Und ebenso richtig verlangt er von der Ästhetik, daß sie die „knechtische Abhängigkeit von dem obersten metaphysischen Prinzip" aufgeben, das „System" der „Forschung" Platz machen, und sie „der naturwissenschaftlichen Methode" sich nähern müsse.[2] Aber leider spielt auch bei ihm das „System", nämlich das Formalprinzip von oben her, eine zu große Rolle, als daß nun wirklich bei ihm die objektive Forschung Platz gewönne. Man höre: „Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form,

[1] HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen. 9. Aufl. 1896. S. 40. 36 u. f.; 28. 10.

[2] Ebenda, S. 2—4; 9.

welche zwar nach dem Inhalt, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwendet werden kann, aber selbst keinen anderen hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an". Das heißt denn doch die „vermittelnden Geistesprozesse" nicht erforschen.

Und darum hat HANSLICK die assoziativen Vorgänge wohl dunkel geahnt, wie wenn er z. B. auf das dynamische als Darstellungsinhalt der Musik hinweist, oder wenn er sagt: „So wenig auf einem Historienbild jedes Rot uns Freude, jedes Weiß Unschuld bedeutet, ebensowenig wird in einer Symphonie alles As-dur uns eine schwärmerische, alles H-moll eine menschenfeindliche Stimmung erwecken",[1] hat sie aber nicht wissenschaftlich erkannt und verwandt und ist, seiner bloßen Polemik zu liebe, auf dem einseitigsten Formalprinzipe sitzen geblieben. Die Form aber ist nur ein assoziativer Faktor unter vielen. Aus ihr das Grundgesetz des Ästhetischen allein herholen zu wollen, ist ebenso verfehlt, wie die Einseitigkeit der „Idee"-Ästhetiker. In der Methode aber waren beide Eins.

Die HANSLICKsche Theorie hat übrigens nur Geltung für das Gebiet der absoluten Musik. So wie ein Wort, eine sichtbare Handlung vom Künstler dazu geliefert wird, ist das sonst „unbestimmte" musikalische Gefühl sofort durch jene deutliche Vorstellung in eine besondere Richtung bestimmt und gebunden, und kann ich, wenn ich einen Prometheus auf der Bühne agieren sehe und singen höre, mir keinen perlenden Springbrunnen mehr dabei assoziieren wollen. Daher ist die gehässige Kritik, die HANSLICK sein Leben lang gegen R. WAGNER führte ein Schlag ins Wasser. Gerade WAGNER hat die Musik in seinen Werken ausschließlich zur Illustrierung ganz bestimmter, durch andere Künste, namentlich durch Worte, vorgezeichnete Inhalte verwandt.

Begnügen wir uns mit diesen Andeutungen. Aber es soll nicht unterlassen werden, als Schlußstein einige charakteristische Worte noch als Beleg anzuführen, die die berufenste Autorität auf diesem Gebiete, HELMHOLTZ selbst, ausspricht: „Ich halte es für einen Fehler, wenn man die Theorie der Konsonanz zur wesentlichen Grundlage der Theorie der Musik macht, und ich war der Meinung, dies deutlich in diesem Buche ausgesprochen zu haben. Die wesentliche Basis der Musik ist die Melodie."

[1] A. g. O. S. 35.

„Ich würde eine Theorie, welche sämtliche Gesetze des modernen Generalbasses als Naturnotwendigkeiten nachgewiesen zu haben glaubte, schon für gerichtet halten, weil sie zu viel erwiesen hätte."[1]

Und das ist das Punctum saliens, worauf es uns ankam.

III

Die „Naturnotwendigkeit" ist also noch nicht das Ästhetische, und daher wird die wissenschaftliche Ästhetik künftighin genauer zu trennen haben zwischen physikalischen, physiologischen, psychophysischen Gesetzen und der freien Gestaltung innerhalb des ästhetischen Phänomens. Ich wiederhole: Es lag ein großer Reiz und eine verführerische Lockung darin, die gesetzmäßige, exakt gefundene Basis so mancher naturwissenschaftlicher Daten zur unmittelbaren Bedingung der ästhetischen Wirkung zu machen, aber all diese Tatsachen gehören nur in jenen Vorhof der Ästhetik, dessen wir bereits auf Seite 82 dieser Schrift Erwähnung getan haben. Und zu ihnen gehören auch die physikalisch-physiologischen Grundlagen der Musik. Alle diese Gesetze, insbesondere die physiologischen und psychophysischen, können ihren stringenten Charakter, und daher im gewissen Sinne auch normativen für die Ästhetik haben: Wenn zum Beispiel die Wahrnehmbarkeitsschwelle für Töne im menschlichen Ohre nicht unter 10 oder 16 Schwingungen pro Sekunde hinabreicht, so darf kein Musiker eine Note schreiben, die darunter ginge, selbstverständlich. Ich kann aber mit gutem Gewissen versichern, daß das keinem einfällt, noch einfallen wird, der tiefste Orchesterton liegt ein gut Stück höher. Ebensowenig wird aber auch ein Dramatiker auf den Gedanken kommen, das Spiel auf zwei vis-à-vis stehende Bühnen zu verteilen und den Zuschauer in die Mitte zu setzen: denn es ist eine anatomische Tatsache, daß wir nur auf der Stirnseite unseres Hauptes zwei Augen haben, am Hinterkopfe aber keins.

Doch Scherz beiseite. Durch die unmittelbare Verknüpfung von physikalischen, psychologischen und psychophysischen Tatsachen und Gesetzen mit der Ästhetik ist deren letzteres Gebiet vielfach verwirrt worden, und es muß auf eine scharfe und prinzipielle Trennung der Gebiete nachdrücklich hingewiesen werden: Vorbedingung und Bedingung sind nicht identisch. Und so trennen sich die Tatsachen der bloßen sinnlichen Wahrnehmung und die von Lust und Unlust sowohl, wie auch alle Erfahrung, als Vorbedingung

[1] Vorwort zur dritten Auflage der Lehre von den Tonempfindungen.

vom eigentlich Ästhetischen. Sie bilden nur dessen Grundlage, und zwar eine Grundlage auch noch für anderes, das nicht ästhetisch ist. Es sei mir verstattet, auf diesen, für die gesamte Ästhetik prinzipiell so wichtigen Punkt am Schlusse dieses Paragraphen noch etwas einzugehen. Die bloße Wahrnehmung eines Gegenstandes enthält in der Vorstellung das Ästhetische nur potentiell neben anderem, z. B. dem Erkenntnisphänomen, und es kann sich sowohl das eine, wie das andere erst entwickeln. Wenn ich ein Bild sehe, das die Landschaft meiner Heimat und Kindheit in irgend welcher Art wiedergibt, so kann ich ästhetisch tief ergriffen werden. Es resultieren in mir die Eindrücke von ehedem: als ich mit meinem kleinen jugendlichen Herzen die Landschaft als meine „Welt" ansah, im Wasser Schiffchen schwimmen ließ, und der kahle Berg darüber der Tummelplatz ausgelassener Kriegsspiele war. Das kann mir alles in den Sinn kommen. Aber waren denn jene Wahrnehmungen und Erlebnisse in damaliger Zeit selbst ästhetisch? Nein, sie waren eben nur direkte Erfahrung. Wohl knüpften sich einige ästhetische Vorstellungen daran: ich hörte von einem Märchen, daß tief in dem Berge ein See ruhe, auf dem ein Schwan seit Ewigkeit dahinziehe, er trägt einen goldenen Ring im Schnabel, und wenn er ihn fallen läßt, dann ist das Ende der Welt da. Ich entsinne mich, ich habe damals darüber ein kindliches Gedicht zu machen versucht, aber heute habe ich an dem Märchen gar kein Interesse mehr. Dafür ist mir jetzt aber alles das, was damals nur Gegenstand der äußeren Anschauung und des Erlebnisses war, zum ästhetischen Phänomen geworden.

Noch deutlicher wird der Unterschied des direkten und indirekten Faktors, zwischen Erfahrung und ästhetischer Assoziation am Beispiele des Erhabenen, letzteres durch die Hypothese KANTs, der ich mich anschließe, erklärt. Wenn beim Dynamisch-Erhabenen, z. B. beim Anblicke eines Seesturmes, in mir der Eindruck der Überkraft erweckt wird, ich intuitiv die eigene menschliche Macht und Kraft abschätze und zunächst das Verhältnis wie unendlich groß zu ganz gering erscheint, dann aber das Ichgefühl, das Menschbewußtsein dagegen reagiert und zuletzt in der Reaktion einen Überschuß ergibt[1] — so ist dies alles nur möglich in

[1] HERDER formuliert treffend:
„Daß wir Menschen nur sind, der Gedanke beuge das Haupt dir,
Doch daß Menschen wir sind, richte dich freudig empor."

intuitiv-assoziativer Vorstellung. Ich muß, ganz abgesehen von der nötigen Ruhe der ästhetischen Kontemplation, in meinem Ichgefühl vollständig frei sein, im Individualwillen direkt völlig unirritiert. Würde ich selbst an Bord eines Schiffes die Gewalt eines Seesturmes durchleben und erfahren müssen, wie die Übermacht der Elemente mich bedroht, so wäre die direkte Erfahrung, das Erlebnis psychisch ungleich intensiver, es kann sich bis zur Todesangst steigern — aber ich wäre dann in jeglicher anderer Stimmung, nur nicht in ästhetischer. Und wenn ein Mensch in solcher Lage wirklich sich über den direkten Eindruck hinwegsetzen könnte, wenn er selbst im „Krachen des Schiffbruches nicht verzagte", vielleicht gar ausrufen würde: Wie groß, wie übermächtig groß ist doch das Meer! — solche psychische Lage würde trotzdem nicht ins Ästhetische zu rechnen sein, sondern rein ins Moralische, man würde von Heroismus, von Resignation, vielleicht von Frevelmut, je nachdem, nicht aber von „erhaben" reden, obwohl die Betrachtung eines sich so verhaltenden Menschen in einem anderen, in dessen Reflexion, den Eindruck des Erhabenen gewähren kann; dann aber ist jener nur Objekt des Ästhetischen, wir würden seinen Heroismus u. s. w. als Übergröße bewundern, also einen Fall des Psychisch-Erhabenen vor uns haben.

Auch „Lust und Unlust" unterscheiden sich, sofern sie rein physiologisch sind, noch gänzlich vom Ästhetischen. Mit Recht trennt KANT in diesem Sinne das bloß Angenehme vom „Schönen". Die angenehme Empfindung des Geschmackes, die physiologische Reizung von Zunge, Geruchsinn oder Tastsinn involviert durchaus noch keinen „ästhetischen" Genuß. Durch KANT nicht minder wie durch SHAKESPEARE und die Stillleben malenden Niederländer ist der „Canariensekt" klassisches Beispiel geworden. Ein Glas Sekt ist ein Genuß, nicht bloß für KANT, er kann ihn dem Falstaff, dem Prinzen Heinz, mir und schließlich aller Welt auch getrost „ansinnen". Tinte, Bitterwasser, Latwerge u. s. w. werden dagegen in voller „Übereinstimmung mit jedermann" nicht als lustbringendes Genußmittel gelten. Aber das Gut- und Schlechtschmecken des einen oder anderen, der physiologische Reiz, ihre physiologische Wirkung ist doch um alles in der Welt keine ästhetische![1]

[1] K. LANGE sagt im ersten Bande seines Werkes: Das Wesen der Kunst, Berlin 1901: „Auch das sinnlich Reizende wird von vielen Ästhetikern immer noch in größter Harmlosigkeit mit dem ästhetisch Schönen verwechselt. Es

Nicht weil hier Sinne gereizt werden, die nicht zu den „höheren" gehören, mit denen sich die Ästhetik darum nicht zu befassen hätte, da sie nicht „geistig" wären, sie aber, die vornehme Wissenschaft vom „Schönen" in dies materielle Gebiet nicht hinabzusteigen habe[1] — entscheidet die Trennung, sondern ganz etwas anderes. Denn es gibt sehr wohl auch eine „Ästhetik des Weintrinkens"! Und welcher gute Deutsche schlürft sie nicht mit einem edlen Tropfen aus der Pfalz, dem Rheingau und der Mosel? Der Wein hat seine stille ästhetische Gemeinde, manch schönes und wackeres Lied ist unter den Wölbungen von Rebenlauben erfunden und gesungen worden, von seinen berufenen und geweihten Poeten, von MATTHIAS CLAUDIUS bis zu JOHANNES TROJAN. Aber fragen wir sie, die enthusiasmierten Mantiker oder uns selbst, die andachtsvollen Laien, worin denn die „Poesie" des Weines ruhe, in dem spezifischen Reiz der Zunge durch „ätherische Öle" und des Nervensystems durch den Alkohol oder dem, was sie und wir dabei assoziieren? Sorgenfreiheit, Wanderlust, Rheinlandschaft mit Strom und Burgen, Rebenblut des Vaterlandes, Sonnengold im hellen Becher, vielleicht auch ein paar holde Augen und ein paar goldblonde Zöpfe. Es sind viel Assoziationen und Resultanten, die da mit im Glase reflektieren. Ich gebe gern zu, daß der Genuß, die „Lust" größer ist bei Rüdesheimer Berg-Auslese als bei einem sauren Krätzer — aber warum schlägt die ganze Poesie und Stimmung um, wenn ein Pantscher uns künstliches Kellergewächs mit unheimlich duftiger künstlicher Blume vorsetzt, oder warum hat der „Likör" keinen höheren ästhetischen Wert als der Wein, dem er an Aroma, an Süße wie an Alkohol, also in puncto der physiologischen Wirkungen, weit überlegen ist? Warum wird man verstimmt, wenn man die Absicht merkt? Warum, wenn das Echo sich als künstliches erweist, warum — um wieder ein KANTsches Beispiel zu nehmen — wenn der Nachtigallensang sich als Imitation herausstellt?[2]

---

gibt Ästhetiker, die allen Ernstes behaupten, das Trinken eines Glases frischer Milch und das Streicheln einer weichen Frauenhand könnten ästhetische Gefühle erregen u. s. w." (S. 24).

[1] Wie doch PLATO noch überall nachwirkt!

[2] Ein wenig ästhetische Wirkung kann die letztgenannte Imitation jedoch haben: Alsdann gehört sie aber unter die „niederen Künste", und zwar in eine recht armselige Kategorie, die der sogenannten „Tierstimmen-Imitateure".

Der physiologische Reiz selbst kann entweder erst durch begleitende Assoziationen ästhetisch wirken oder aber, wenn die ästhetische Assoziation an ihn erinnert, resp. uns in ihn einfühlen läßt. Ein holländisches Stillleben, Früchte, Austern, ein delikater Fisch auf glänzendem Teller und das Stangenglas mit dem berühmten Sekt daneben bieten eine ästhetische Wirkung. Ich meine nicht, daß sie der Gegenstand allein hervorruft, es kommen noch andere Assoziationen hinzu: z. B. Luft- und Farbenwirkung einerseits, Prunk und Reichtum und die Anmut des Arrangements wie die technische Kunst des Malers anderseits. Aber die ästhetische Wirkung des Gegenstandes selbst als Erinnerungs- oder Wunschassoziation an kulinarische Genüsse läßt sich, trotz aller gegensätzlichen Rederei von „Rein-Künstlerischem", von „bloßer Form" oder „bloß Licht und Farbe" nicht hinwegdisputieren, sonst könnte in dem Glase auch Tinte funkeln, die ja auch ganz schöne Farbenwirkung zuwege bringt, oder auf dem Teller ein Seeigel liegen, der viel ästhetischere Formen zeigt, als die häßliche Auster.[1]

Dann kann die „Kunstfertigkeit" als solche eine ästhetische Wirkung hervorbringen, aber doch nur eine sehr geringe. Jedoch ist wohl zu beachten, daß wir uns nur dann an diesen Darbietungen erfreuen, wenn wir um die Imitation wissen, denn alsdann wird eine ganz andere Assoziationsreihe angeschlagen, als die ist, die beim Gesange des Vogels selbst wirksam ist.

[1] Die bloße Assoziation physiologischer Lustempfindung setzt freilich den Wert des Ästhetischen herab, er wird um so tiefer sein, je weniger andere, geistige, Momente mit hinzutreten. Wer nur auf Schilderung von Sinnenkitzel ausgeht, verfällt entweder ins raffiniert Wollüstige oder ins Gemeine. Beispiel: CLAURENS Romane, wozu man HAUFFS immer noch nicht veraltete „Kontroverspredigt" lesen mag. — Die Einfühlung in gut Schmausen und Pokulieren bleibt, wenn andere Momente fehlen, immer ein ordinärer Kunstgriff, weil auf niedere Instinkte spekulierend. Leider macht die moderne Bühne davon viel zu viel Gebrauch. Es gibt wenige unter den sogenannten Lustspielen und Schwänken unserer Tage, wo nicht wenigstens „gefrühstückt" wird. Besonders vornehm sind die Regie-Vorschriften, in denen extra verlangt wird, daß die Schauspieler „mit vollen Backen kauend" sprechen sollen. Die leere Flasche Wein und die dunkelgrünen Gläser, denen man nicht ansieht, daß nichts drin ist und die obligate Sektflasche gehören mit zum notwendigsten Bestand des Requisitenfundus.

Das Essen und Trinken auf der Bühne sollte bei jeder Vorstellung, die Anspruch auf bessere Kunst macht, möglichst eingeschränkt werden, denn die theatralische Kunst wirkt hier durch die viel sinnfälligere Wirklichkeit (aus Gründen, die bereits auf S. 77 angedeutet sind und aus weiteren) viel unmittelbarer, als z. B. in der Malerei, wo sie durch andere ästhetische Momente gedämpft

Und fernerhin haben wir unsere ästhetische Freude an Bildern froher Zechgelage, worin ja auch die Niederländer Meister waren, und fühlen uns gern ein in Falstaffs lustiges Sekttrinken, aber wohlgemerkt ist der ästhetische „Genuß" dabei immer nur assoziativ, nie direkt, denn sonst würde das wirksamste Ästhetische dieser Richtung statt in Museen und im Theater sicherlich im Gasthause zu suchen sein.

Es sei mir verstattet, auf dieser Gebietsgrenze zwischen direktem physiologischem Reiz und ästhetischer Wirkung an der Hand eines Zitates aus neueren ästhetischen Untersuchungen noch einige prinzipielle Bemerkungen anzuknüpfen. „Das summende Surren und näselnde Singen des Dudelsacks, der stechend-kitzelnde Rauchgeruch von frischem brennenden Reisigholz, der erfrischende Wohlgeschmack der saftigen Birne und der herbsüßen Weintraube, das glühende Rot des leuchtenden Abendhimmels, der liebliche Duft von Rosen und Veilchen, von Lilien und Orangenblüten, der reine euphonische Klang der Glasharmonika, der abschreckende Geruch von Schwefelwasserstoffgas, die Sammetweiche des gestreichelten Kätzchens, die Kälte und Härte eines Eisenstückes — alle diese sowie unzählige andere Sinneseindrücke rufen durch ihre undefinierbare Eigentümlichkeit und Qualität ganz unmittelbar gewisse sympathische Gefühle des Wohlgefallens und der Lust oder antipathische Gefühle des Mißfallens und der Unlust hervor." [1] Zu den weiteren Ausführungen, in denen LIEBMANN das speziell Ästhetische von dem bloß „Animalischen" trennt, möchte ich aber folgendes bemerken. Wenn der Verfasser sagt: „Warum sind nur Auge und Ohr ästhetische Sinne? Warum gibt es nur bildende und redende Künste? Warum bleiben die Data des Geruches, des Geschmackes und des Hautsinnes so tief unter der Höhe ästhetischer Wertschätzung zurück? Warum können Parfümerie und Gastronomie nimmermehr mit Malerei Musik, Bildhauerei und Plastik auf eine gleiche Stufe gestellt werden?" so möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die ästhetische Bewertung nicht identisch zu sein braucht mit der

---

und gemildert wird. Wo auf der Bühne geschmaust und getrunken werden soll, da möge man es nur tun, wenn die Handlung es motivisch verlangt und rechtfertigt, und wenn der Vorgang unter einer gewissen höheren Idee steht, wie z. B. bei dem berühmten Gastmahle der Generäle Wallensteins. — Das Austernfrühstück des Conrad Bolz in den „Journalisten" mag ungefähr die Grenze bilden.

[1] LIEBMANN, Gedanken und Tatsachen, Bd. II. Heft 3, 2. Kap. IV.

Abgrenzung des ästhetischen Gebietes, ferner, daß die willkürliche Produktion von ästhetischen Objekten, also die Kunst, nicht das Gebiet des Ästhetischen allein ausmacht, ein Satz, den auch LIEBMANN nicht vertreten will, und zuletzt, daß das ästhetisch Höhere nicht allein an die höheren Künste gebunden, noch das Niedere, das „Animalische" von diesen ausgeschlossen ist. Aus der Tatsache, daß die Künste nur Auge und Ohr berücksichtigen, folgere ich noch nicht, daß diese allein ästhetische Sinne seien. LIEBMANN gibt vorher selbst folgende treffende Deutung: „Der Rauchgeruch erinnert an Häuslichkeit, an menschliche Wohnstätten, an einen einsamen rauchenden Meiler im Walde, an einen dunklen heimlichen Hausflur mit knisterndem Herdfeuer." Sollte das nicht ästhetisch sein? Kann mich, der ich eine Wanderung in der Natur unternehme und plötzlich solchen Rauchgeruch empfinde — mag er herkommen, woher er wolle — nicht etwas dabei „anheimeln" eben im Sinne der von LIEBMANN angegebenen ästhetischen Assoziationen? Nicht der Geruch selbst, den ich, wer weiß woher, wahrgenommen habe, nicht das „Brenzliche" macht ihn aus, sondern die Assoziation. — Wir halten auf einer Wanderung um Sonnenuntergang auf einer Höhe inne und blicken auf das Dörfchen zu unseren Füßen: Ein stimmungsvoller ästhetischer Eindruck. Wie sich der bläuliche Rauch da unten in der leisen Luft des Feierabends emporringelt — gleich einem Nebelhauche zieht er durch die seltsame Färbung des gebrochenen Lichtes der Abendbeleuchtung und der herbstlichen Klarheit. Alles das vermittelt unser Auge. Da klingt unten die Vesperglocke auf dem Kirchturm und erhöht die Stimmung. Ein akustischer — wohlgemerkt aber nicht musikalischer! — ästhetischer Eindruck, der den ursprünglich optischen nur verstärkt und erhöht (Prinzip der Akkumulation oder, nach FECHNER, der „Hilfe"). Wenn nun, so frage ich, die Luft den Rauch zu mir emporträgt und ich, seinen Geruch wahrnehmend — nicht bloß aus dem Gesichtsbilde als Ergänzungsassoziation — seine Resultante aus „Häuslichkeit", traulich „knisterndem Herdfeuer" oder friedlich schlichter Abendmahlzeit nach Tages Müh' und Last assoziiere, warum soll da plötzlich der ästhetische Eindruck aufhören oder ein fremdes, nicht ästhetisches Element in ihn eingedrungen sein? Ich meine, mein Geruchsinn leistet hier eine ebenso gleichwertige ästhetische Hilfe, wie mein Ohr, das den Glockenklang vernimmt.

Ganz recht: die Parfümerie kann nie auf gleiche Stufe mit den höheren Künsten gestellt werden. Ich möchte sogar sagen, sie ist gar keine Kunst; das Parfüm löst keine ästhetischen Assoziationen aus, oder doch nur ganz vage. Ich für meinen Teil werde durch wohlriechende Essenzen durchaus nicht an Veilchensträuße oder Rosenbeete erinnert; schon der starke Alkoholreiz drängt die natürlichen Düfte zurück. Im Gegenteil, wenn ich dabei etwas assoziiere, so ist das nichts Angenehmes. Starkes Parfüm erinnert mich an sozial oder leiblich Ungesundes; ich meine etwa: ein gesunder sauberer vernünftiger Mensch braucht sich nicht künstlich in guten Geruch zu bringen. Patschuli hat für mich etwas Unfeines an sich, wie gefärbtes Haar. Ich halte die Wirkung dieser Geruchmittel nicht für ästhetisch, sondern nur für physiologisch angenehm;[1] die reinen Blumendüfte sind so wie so in der Parfümerie immer mehr zurückgetreten und künstliche Mischungen der Chemie nehmen unter willkürlichen Modeetiketten ihre Stellung ein. Hier kommt meiner Ansicht nach das in Betracht, was ich oben über die künstliche Blume gepantschten Weines gesagt habe. — Aber trotz alledem möchte ich den Geruchsinn ebensowenig als den Geschmacksinn und Tastsinn aus dem ästhetischen Gebiete prinzipiell verbannt wissen, und ich will zeigen, daß er und der letzgenannte auch im Bereiche der höchsten Künste ästhetisch in Wirksamkeit treten können.

In SCHILLERS Kabale und Liebe steht in Akt I, 6 folgende Regiebemerkung: „Hofmarschall von Kalb in einem reichen, aber geschmacklosen Hofkleide, mit Kammerherrnschlüsseln, zwei Uhren und einem Degen, Chapeaubas und frisiert à la Hérisson. Er fliegt mit großem Gekreisch auf den Präsidenten zu und breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre."

Sind nur Auge und Ohr ästhetische Sinne, dann, so muß die normative Konsequenz lauten, ist SCHILLERS Vorschrift eine Geschmacklosigkeit, ein Antiästhetikon. Über erstere kann man streiten, das zweite müßte bewiesen werden. Ich stehe auf SCHILLERS Seite. Ebensogut, wie ich in der ästhetischen Darstellung auf der Bühne das charakteristische Kostüm eines wirklichen Hofmanns à la Kalb sehe, und seine Frisur, ebenso wie Ferdinand den Offiziersdegen, den er auf das Mädchen werfen

[1] Die Parfümerie ist bloße Technik, keine Kunst; sonst müßte der Cigarrenfabrikant, der seine Kräuter nach physiologischen „Geschmacks"-Richtungen auswählt, auch ein Künstler sein.

will, wie die Pistolen, die er Kalb entgegenhält, nicht nur andeutet, sondern in concreto bei sich hat, ebensogut kann auch Kalb den reellen Bisamgeruch verbreiten. Es wird dadurch das Gebiet des Ästhetischen durchaus nicht verlassen, noch verletzt, im Gegenteil die Illusion, der charakteristische Eindruck nur vermehrt. Und technisch ist die Vorschrift unschwer auszuführen. Es wird sich gewiß auch mancher entsinnen, daß, wenn beim Aufgang der Dekoration eines Gefängnisses zugleich ein kalter Luftzug aus den unteren Bühnenräumen ihm entgegenweht, der Eindruck von Egmonts oder Florestans Kerker besonders schauerlich sein kann. Die Meininger verwandten bei der Darstellung von LINDNERs Bluthochzeit, wenn Katharina von Medici, in der Absicht, den Heinrich von Navarra zu töten, die eigene Tochter durch vergiftete Lichter ums Leben bringt, Kerzen, die extra präpariert waren. Nicht nur, daß diese sichtbar einen unheimlich schwelenden Rauch verbreiteten, nein, dieser Rauch enthielt auch Ingredienzen, die einen starken, drückenden Duft im Zuschauerraum verbreiteten und die Illusion ganz außerordentlich erhöhten, damit die künstlerische Wirkung.

Derartige ästhetische Wirkungen stehen durchaus nicht in Widerspruch zu der im Vorhergehenden entwickelten Theorie, man würde irren, wenn man sie für den direkten Faktor in Anspruch nähme, denn auch ihre ästhetische Wirkung beruht nicht in der physiologischen Wirkung als solcher, sondern nur in der Vorstellung, die wir damit verbinden, und die durch die reelle Empfindung nur um so wirksamer ausgelöst ist. Der Bisamgeruch des Herrn von Kalb ist echt, kann es sein, ebenso echt, wie die Kommode, die in Millers Stube steht, wie das Violoncell, auf dem der alte Musikus zu Anfang ein paar Takte gespielt hat, nicht cachiert war; unecht hingegen durfte die kalte Gefängnisluft, mußte das Gift in den Kerzen sein.

Auch der Tastsinn ist nicht gänzlich vom Ästhetischen ausgeschlossen. Er tritt nur zurück, weil das Auge durch Gewohnheit den Primat im Reiche der Wahrnehmung okkupiert und damit die Mehrheit der ästhetischen Eindrücke. Blindheit versetzt den Menschen in eine viel hilflosere Lage als Taubheit. Der Tastsinn spielt für den Sehenden nur die Rolle eines Sekundanten des die Welt anschauenden Auges, wie LIEBMANN bemerkt.

Aber dieser Umstand schließt nicht die prinzipielle Möglichkeit aus, auch diesen Sinn mit unter die Vermittler ästhetischer

Eindrücke und Wirkungen zu rechnen, die, wie wir behaupten, sich an eine jegliche Erfahrung knüpfen können, also nicht allein an dazu besonders prädestinierte oder privilegierte Sinne.

Der verstorbene Ästhetiker MORITZ CARRIERE in München, dem man gewiß nicht den Vorwurf machen kann, daß er das sublime Schöne vernachlässigt habe, pflegte in seinen Vorlesungen darauf aufmerksam zu machen, daß man plastische Kunstwerke nicht allein mit dem Blick, sondern bei geschlossenem Auge auch mit der tastenden Hand genießen möge, denn gerade dadurch empfange man einen viel deutlicheren Eindruck von der Sanftheit, dem edlen Zuge und Schwunge, der feinen Rundung u. s. w. des Gebildes, als durch den bloßen Gesichtssinn. Ich habe das öfters erprobt und bestätigt gefunden. Wir gewöhnlichen Tagesmenschen vernachlässigen den „Sekundanten" leider zu viel, lassen ihn unbenutzt liegen. Dem Blinden wird er aber zum primären Vermittler der räumlichen Dinge, er bildet den Sinn notgedrungen zum feinsten Wahrnehmungsgefühle aus: es ist bekannt, daß ein Blinder eine Damenhand durch das Tastgefühl für „schön" und vornehm erklärte.

CARRIERE war in den letzten Lebensjahren fast blind, und vielleicht hat ihn die verminderte Sehkraft veranlaßt, dem Tastgefühl auch bei Kunstgegenständen mehr Beachtung zu schenken. Aber auch der Sehende vermag den Tastsinn auszubilden, ihn ästhetisch zu verwenden. Wer je einen Bildhauer hat modellieren sehen, wird bemerkt haben, daß er mit der Hand nicht nur bildet, sondern auch fühlt, indem er mit Handteller und Fingern dem Thon die feinere Formung verleiht und nachprüft. Vielerlei aber, was wir mit dem Auge angeblich sehen, assoziiert sich aus ursprünglichen Empfindungen des Tastsinns, wir fühlen uns sehend in diese ein, das Auge übernimmt dann nur die Vermittelung, im Dienste einer Sinnesübertragung,[1] während die assoziierten Gefühle wieder im Gebiete des Tastsinns ihre Vorstellungen anklingen lassen.

Die letzte Bemerkung, die ich an die LIEBMANNschen Ausführungen anknüpfen möchte, ist die, daß auch in den höheren Künsten das Animalische nicht ausgeschlossen ist. Ob es von

[1] Dieses für die Ästhetik wichtige Element kann erst an anderem Orte näher erläutert werden.

unserem persönlichen Standpunkte normativ ausgeschlossen werden sollte, ist eine ganz andere Frage, auf die Gründe, aber nicht Tatsachen die Antwort zu geben haben. In Malerei und Plastik, vornehmlich in letzterer, ist das Animalische, ja sogar das Sexuell-Obscöne nicht ausgeschlossen, nicht nur auf niederen völkerpsychologischen Stufen, auch auf den höheren, in Zeiten der Naivetät wie der Dekadence. Sollen alle die dahin gehörigen Darstellungen nicht mehr unter das Ästhetische fallen, zumal in Hinsicht auf die Grenzgebiete, wo sich z. B. das Erotische in künstlerisch vollendete Technik kleidet — die Grenzen immer schwieriger zu bestimmen sind? Ist es keine Plastik, keine Kunst, wenn ein griechischer Bildhauer, den Sitten, bezw. Unsitten seiner Zeit entsprechend, auch das Obscöne darstellt? Die ethnologische und kunstwissenschaftliche Forschung läßt sich dadurch nicht beirren. Normieren wir, und zwar vollberechtigt, das „höhere" Ästhetische über das Niedere, nach dem Maßstabe, den wir überall anwenden, indem wir das Geistige über das Animalische setzen — aber vergessen wir nicht, daß die normative Richtschnur niemals das Maßband sein kann, mit dem wir Tatsachen abzugrenzen haben. Und was „ästhetisch" ist, das unterscheidet nicht die normative Bewertung, sondern die explikative Forschung, und in dieser nur die Tatsache, nicht der Geschmack. Das, was man „unästhetisch" zu nennen pflegt, ist nicht identisch mit dem „Nicht-Ästhetischen".

§ 3

Gehen wir nun über zu den Gesetzen der Form und prüfen wir auch sie hinsichtlich ihres direkten Faktors. Als wichtigstes Formengesetz gilt, wie erwähnt, das des „goldenen Schnittes".[1]

[1] Der Entdecker und Hauptvertreter ist ADOLF ZEISING. In seinen „Ästhetischen Forschungen" (1855) verkündet er es als unbestritten eines der wichtigsten Schönheitsgesetze. „Wir tragen es in unserem Innern wie das Sittengesetz, wie die logischen Gesetze der Wahrheit, es gibt den Maßstab ab für fast alle ästhetischen Urteile über die rein-schönen Erscheinungen, ja indirekt auch über solche, die sich auf das Tragische und Komische beziehen." (!!) „Es ist eine dunkle Autorität, der sich niemand, sobald er etwas Formell-Erscheinendes produziert oder reproduziert, ganz entziehen kann" (§ 166 u. f.). In einer besonderen Schrift „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt" u. s. w. (1854) führt er aus: „daß in ihm überhaupt das Grundprinzip

Ganz allgemein will es folgendes besagen: „Wenn ein in ungleiche Teile geteiltes Ganzes als formell-schön erscheinen soll, muß sich der kleinere Teil zum größeren ebenso verhalten, wie sich der größere Teil zum Ganzen verhält.“[1] FECHNER selbst hat die Bedeutung dieses „Gesetzes“ hinreichend eingeschränkt, wenn er auch den Wert des Verhältnisses von ZEISING überschätzt findet, so sieht er doch ausdrücklich eine Entdeckung[2] darin, und immerhin kommt er, gestützt auf sorgsame und mit großer Weitläufigkeit unternommene Experimente, zu dem Ergebnisse:

„Das nach dem goldenen Schnitt geformte Rechteck mit den nächststehenden Rechtecken hat in der Tat einen Vorteil vor den übrigen Rechtecken.“

Zehn Rechtecke verschiedener Verhältnisse waren zur Wahl gestellt, das den goldenen Schnitt einschließende Intervall von Rechtecksverhältnissen hat ungefähr ein Drittel der gesamten Vorzugsurteile vereinigt. — Zu diesem exakten Resultat, nach der Methode der Wahl gewonnen, kommt noch das der Methode der Verwendung; auch hier (bei gemessenen Büchern, Einbänden, Druckformaten, Schreib- und Briefpapierformaten, Schiefertafeln, Schnupftabaksdosen u. s. w.) findet er, daß sie meist nur ein wenig, bald diesseits, bald jenseits vom goldenen Schnitte abweichen.

FECHNER beschränkt sich bei seinen Versuchen nur auf Gegenstände einfachster Art, weil er zu komplizierte Beispiele wegen der Gefahr assoziativer und kombinatorischer Mitbestimmungen vermeiden will, und weil er bemerkt, daß in höheren Gebieten, „in eigentlichen Kunstwerken man der direkten Wohlgefälligkeit gegenüber der höheren, welche aus dem angeknüpften Sinne der Be-

aller nach Schönheit und Totalität drängender Gestaltung im Reich der Natur, wie im Gebiet der Kunst enthalten ist, und daß es von Uranfang an allen Formbildungen und formellen Verhältnissen, den kosmischen wie den individualisierenden, den organischen wie den anorganischen, den akustischen wie den optischen, als höchstes Ziel und Ideal vorgeschwebt, jedoch erst in der Menschengestalt seine vollkommenste Realisation erhalten hat“ (Vorw.). Ja, selbst im religiösen Gebiet findet er es, und meint, „zwischen Gott und der Welt besteht ein solches Verhältnis, daß die Welt als das Kleinere durch den Gottmenschen als das Größere in einem innigen Zusammenhang gebracht wird“ (S. 449). — Eine Literaturübersicht bei FECHNER, „Zur experimentellen Ästhetik“, Abhandlungen der Mathem.-Physik. Klasse der Kgl. Sächs. Akad. d. W. Bd. IX, S. 553.

[1] ZEISING, Forschungen § 168.

[2] Vorschule I, 192.

deutung erwächst, überhaupt keine Bedeutung mehr beilegen kann." Bei der Ausmessung der äußeren Dimensionsverhältnisse von Galeriebildern hatte sich ihm wider Erwarten der Satz vom goldenen Schnitt nicht bestätigt. Er setzt aber hinzu: „Man wird annehmen dürfen, daß auch im Gebiete dieser Künste Formen und Verhältnisse, die uns außerhalb der Kunst ein, wenn selbst nur niedres, geringes oder vergleichsweise zur Geltung kommendes, Wohlgefallen durch ihre eigentümliche Beschaffenheit erwecken, beim widerspruchslosen Eingehen in Zweck und Motiv der Kunst etwas Wirksames zur Schönheit ihrer Werke werden beizutragen imstande sein, nicht bloß sofern sie dem Zwecke, Motive dienen, sondern auch, sofern Zweck und Motiv sich eben ihrer und keiner anderen bedienen."[1]

Sehen wir nun zunächst von diesen Einschränkungen ab und nehmen wir einfach die Tatsache, daß im allgemeinen das goldene Schnittverhältnis als das ästhetisch wohlgefälligste angesehen wird. Es wird sich aber auch hier finden, wie bei allen „Formen", daß der ästhetische Faktor lediglich in der Assoziation beruht.

Man wird zugeben müssen, daß, wenn dies Prinzip ein absolut gültiges Formgesetz repräsentiere, es ganz unabhängig von der Lage der Objekte im Raume das persönliche Wohlgefallen erzwingen müsse.

Ich zeichne drei Linien:

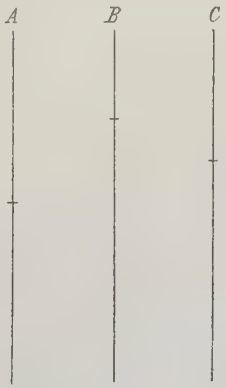


Fig. 1

A ist in der Mitte geteilt, *C* nach dem goldenen Schnitte, *B* ohne Rücksicht auf diesen.

Welche erregt das größere Wohlgefallen? Meiner Ansicht nach *C*. Also: der goldene Schnitt ist von mir vorgezogen.

[1] Vorschule I, S. 178—180.

Jetzt führe ich die Linien in wagerechter Richtung:

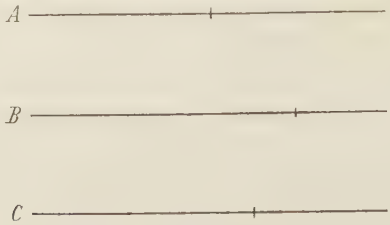


Fig. 2

Welche Teilung gefällt nun am besten? Unzweifelhaft die Symmetrie in *A*.[1] Wenn ich ferner zwei Linien nebeneinander zeichne, oder zwei Körper nebeneinander aufstelle, die beide die obige Proportion aufweisen, so müßten beide gleich wohlgefällig sein, die Methode der Wahl also versagen, denn ein Entscheid wäre gar nicht zu fällen, da das Urteil zwischen zwei gleichwertigen Lustreizen gar nicht ins Schwanken kommen dürfe. Aber man sehe:

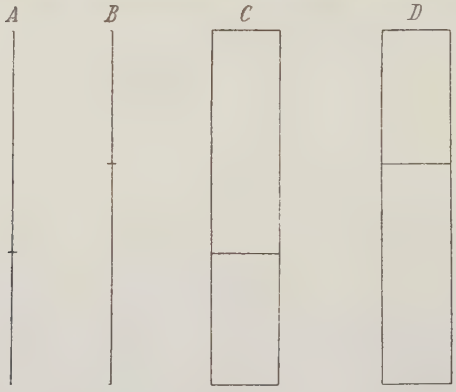


Fig. 3.

Alle vier sind nach dem goldenen Schnitte geteilt, und doch werden *B* und *D* vorgezogen vor *A* und *C*. Ich meine nun: In Fig. 1 hat der goldene Schnitt nur gesiegt, weil ich hier nach dem Gesetze der Schwere assoziiert habe:[2] der größere Teil der als Senkrechte

[1] Daß in der Horizontale die Symmetrie und nicht der goldene Schnitt überwiegt, ist bereits durch FECHNER konstatiert worden.

[2] Auch auf diese Möglichkeit macht FECHNER bereits aufmerksam (cf. Abhandl. d. Sächs. Akademie, S. 579), weshalb er das Prinzip auf „Dimensionsverhältnisse" (Rechtecke) beschränkt, während er es bei „Abteilungsverhältnissen" nicht bestätigt finden will aus Gründen, deren kritische Erörterung wir uns hier aber versagen müssen.

(Stab, Säule) gedachten Linie trägt den kleineren, diese Last ist die entsprechendste. In *A* wirkt die gleiche Last aufeinander, ich habe „das Gefühl", d. h. ich assoziiere: Könnte diese Last nicht zu schwer sein, den unteren Abschnitt, als den Träger zusammendrücken? Noch deutlicher wird der Eindruck, fast bis zur Beklemmung, wenn wir die Maßverhältnisse uns verkehrt und körperlich vorstellen, wie bei Fig. 3 *A* und *C*; bei Fig. 1 *B* dagegen fühlen wir ein Mißverhältnis zwischen der Last und dem Träger, der obere Abschnitt ist zu kurz geraten, hat zu wenig erhalten, ist verkümmert und dergleichen. Bei Fig. 2 gefällt Linie *A* am besten, ich bevorzuge ihre symmetrische Teilung, vielleicht, weil ich mir die drei Linien auf einem Teilungspunkte ruhend vorstelle, entweder aufgehängt:

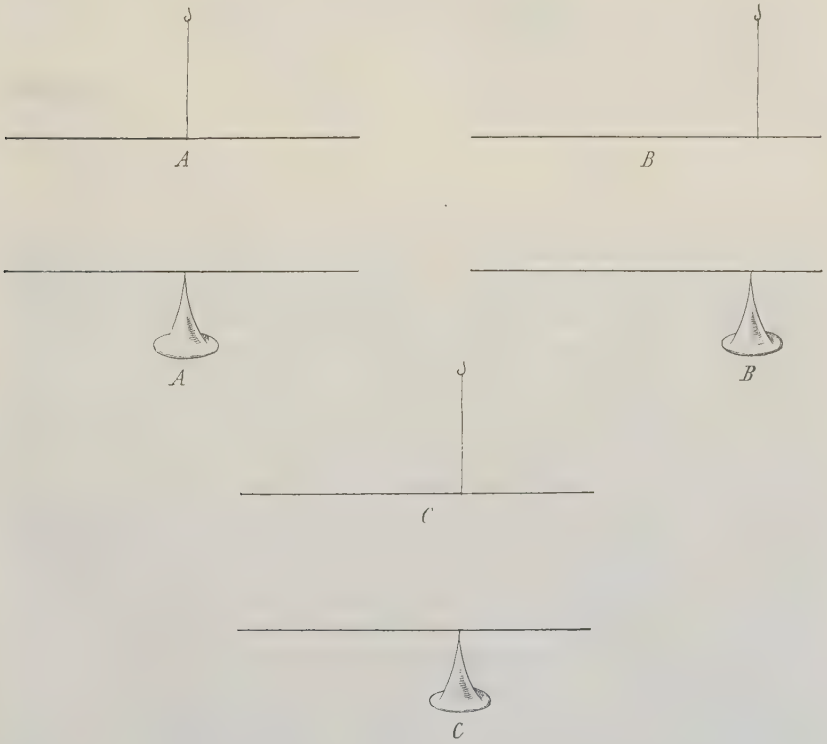


Fig. 4

oder balanzierend.[1] Führe ich dies, wie in Fig. 4 geschieht, deutlich sichtbar aus, so wird der Eindruck viel intensiver werden,

[1] „Ergänzungsassoziation".

wir bevorzugen ganz unbedingt *A*, während bei *B* und *C*, gleichgültig, ob eins davon nach dem goldenen Schnitt geteilt ist, wir übereinstimmend ein Gefühl der Beklommenheit haben, des Herunterschlagens, des Umkippens u. s. w. Umgekehrt können wir sofort die Symmetrie gegen den goldenen Schnitt unterliegen lassen, wenn wir z. B. den Abschnitt *A* mit Bleistift, *B* mit Tinte zeichnen:

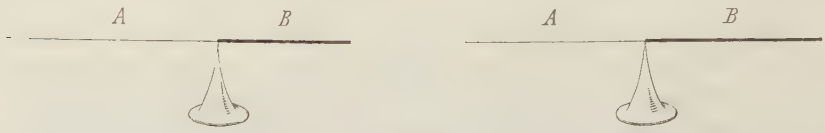


Fig. 5

ja wiederum das „unproportionierte" Verhältnis bei *C* über den goldenen Schnitt siegen lassen:

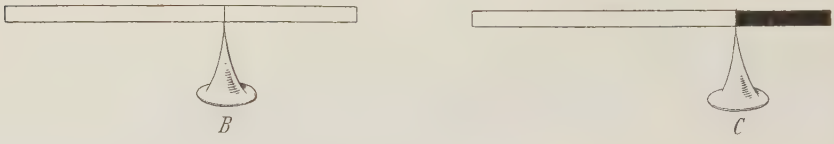


Fig. 6

wenn wir in Fig. 6 den kleinen Abschnitt bei *C* austuschen, denn in diesen Fällen wird durch die Vorstellung einer schwereren Masse die Vorstellung des Gleichgewichtes durch einen Hebel wachgerufen, die den Ausschlag gibt.

Ich will nicht behaupten, daß die Linie *A* in Fig. 2 übereinstimmend auf Schwergewichtsvorstellungen hinausgedeutet und deshalb vorgezogen wird, es können auch andere Assoziationen im Spiele sein. Man braucht sie sich nicht als Last resp. als schwebend vorzustellen, sie kann ruhen, einen zurückgelegten Weg, oder die einfache Entfernung zwischen zwei Punkten bedeuten. Wird alsdann *A* vorgezogen, so käme vielleicht die Vorstellung einer gleichen (gerechten) Verteilung, eines gleich langen Weges bis zu jedem Endpunkte u. s. w. in Betracht.

Wenn nun FECHNER bei einfachen Gegenständen (Bucheinbänden u. s. w.) die Bevorzugung des goldenen Schnittes durch die sogenannte Methode der Verwendung nachweist, so ist hier entweder eine gewisse direkte Zweckmäßigkeit der assoziative Grund, oder das Verhältnis wird gewählt im Anklang an jene Motive, die sich bei der assoziativen Beurteilung dieser Proportion überhaupt

geltend gemacht haben. Das Moment der Schwere, das bei Büchern, die wir meist liegend und nicht aufrecht stehend betrachten, würde dann nur übertragen zur Wirkung kommen. Übrigens hat der moderne Geschmack sich über dieses Fomverhältnis hinweggesetzt, man sucht jetzt bei künstlerisch ausgestatteten Kalendern, Taschenbüchern u. s. w. prinzipiell von der stereotypen Form abzuweichen; so macht z. B. das von E. WACHLER in Weimar herausgegebene Taschenbuch „Iduna" auch äußerlich einen sehr ansprechenden Eindruck, obgleich es in viel schmalerem Formate gebunden ist, als sonst üblich.

Richtig ist, daß die menschliche Gestalt den wohlgefälligsten ästhetischen Eindruck hervorruft, wenn sie nach dem goldenen Schnittverhältnis proportioniert ist: der Unterkörper von den Hüften bis zur Sohle als größerer, der Oberkörper von den Hüften bis zum Scheitel als kleinerer Abschnitt. Auch hier dürfte der assoziierte Grund wohl eher im Momente der Last als in Zweckmäßigkeitsrücksichten zu suchen sein.[1]

Trotzdem FECHNER die Wählenden ersucht hat, von einer bestimmten Verwendungsweise „möglichst" zu abstrahieren, sind die Assoziationen tätig gewesen; das Verbot zu assoziieren, ist leicht gegeben, aber schwer zu halten, und vor allem ist die Kontrolle zuletzt nicht mehr möglich. Aber wenn FECHNER selbst bei der Wahl gelegentlich der Abstimmung nachdrücklicher auf den Busch geklopft und stets selbst Assoziationen als möglich vorgeschlagen hätte, würde man ihm diese als Grund der Entscheidung auch

[1] Genaue, resp. exakte Messungen für ästhetische Zwecke einer vergleichenden Proportionslehre sind jedoch sehr schwer zu erhalten. Die Anlagepunkte für anthropometrische Maßlinien sind bereits am Skelett nicht sicher zu bestimmen, geschweige denn am vollständigen Körper. Die verschiedenen Werke über Proportionslehre weisen in diesem wichtigsten Punkte große Differenzen auf und damit eine gewisse Willkür und Relativität. Außerdem ist es schwer, geeignetes „ästhetisches" Material zu solchen Untersuchungen zu erhalten, und schließlich bildet der architektonische Bau des menschlichen Körpers nicht allein den Faktor eventueller „Schönheit", so daß eine ästhetische Wahl durch andere assoziative Faktoren (Muskulatur, Inkarnat, Lebensalter u. s. w.) stark beeinträchtigt würde. Eine andere Fehlerquelle erwächst der Messung an Kunstwerken dadurch, daß manche Werke der Plastik aus optischen Rücksichten eine beabsichtigte Verkürzung oder Verlängerung erfahren, die im Auge ein ganz anderes Verhältnis ergeben als nach dem Maßstabe. Bei Figuren der Malerei wird durch die Projektion des Räumlichen auf die Fläche eine exakte Messung erst recht illusorisch.

wohl zugegeben haben. Wo angeblich vom assoziativen Faktor „abstrahiert" wurde, hat man sich wohl bemüht, bewußte Vorstellungen auszuscheiden, bezw. unwirksam zu machen, die Assoziation hat jedoch unbewußt die Wagschale gesenkt. Noch deutlicher wird der Beweis, wenn wir auch hier die Erklärungen der einzelnen Personen beücksichtigen, die bei Gelegenheit der Wahl ihren Entscheid begründeten. Man höre: „Die meisten erklärten von vornherein, je nach der Verwendung könne dieses oder jenes Rechteck das wohlgefälligste sein. Ich gestand dies zu, fragte aber weiter, ob sie nicht doch aber abgesehen von aller Rücksicht auf Zweck und Bedeutung, das eine dieser Rechtecke vermöge seines andern Seitenverhältnisses gefälliger, befriedigender, harmonischer, eleganter finden könnten, als das andere, und welches sie als die durchschnittlich wohlgefälligste Form vorziehen würden." „Die Bevorzugung des Quadrates seitens mancher Personen scheint nur davon abzuhängen, daß sie nach theoretischer Voransicht meinen, das Quadrat müsse das wohlgefälligste sein, weil es das regelmäßigste sei — — man erklärte es für „das simpelste, das trockenste, das langweiligste, das plumpste," und eine geistreiche Dame, welche nicht verfehlte, den goldenen Schnitt zu bevorzugen, charakterisierte den Eindruck des Quadrates als den einer „hausbackenen Befriedigung". Andere Rechtecke bekommen Prädikate wie „leichtsinnige Form", „gemein", „schön schlank" u. s. w. Worauf läuft, so frage ich, denn auch dies alles hinaus als auf Bemerkungen, die durch irgend welche Assoziationen aus Erfahrung, Beobachtung, Vergleichen u. s. w. entstanden sind? Selbst die Frage FECHNERS nach dem „eleganteren" involviert solche. Wir hören aus FECHNERS eigenen Worten, daß die Mehrzahl der Wählenden längere Zeit geschwankt habe, und schon der Umstand, daß nur ein Drittel der Vorzugsurteile dem goldenen Schnitt zufiel, beweist, daß er kein zwingendes Gesetz bedeuten kann.

Ich selbst halte das Verhältnis des goldenen Schnittes für ein wohlgefälliges, unter den einfachen Formen vielleicht für das wohlgefälligste — bei der Wahl würde ich mich wohl selbst dafür entscheiden, — aber nur auf Grund einer gewissen einheitlichen Übereinstimmung im assoziativen Vorgange; es ist ein „Prinzip", aber von sekundärer Bedeutung, die weit überschätzt worden ist. Ich bin weit davon entfernt, eine solche Tatsache innerhalb der speziellen Ästhetik in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung wiederum

unterschätzen zu wollen — im Gegenteil, ich stimme FECHNER bei, daß die Entdeckung ZEISINGS eine solche wirklich ist — aber für unsere prinzipielle Frage nach Gesetzen, die auf Grund einer Parallelität von morphologischer Naturform und ästhetischer Wirkung zwingend sein sollen, ist es belanglos geworden.

Solche ästhetischen Prinzipien können befolgt werden, aber sie brauchen nicht befolgt werden zu müssen. Ich leugne die Wichtigkeit der Symmetrie, des Prinzipes des goldenen Schnittes durchaus nicht, weder nach der Richtung der theoretischen Erkenntnis, noch der der praktischen Verwertung,[1] aber es ist nach beiden Seiten hin wichtig, zu wissen, daß die künstlerische Gestaltung von ihnen unabhängig sein kann. Die moderne Architektur verließ mit Absicht die Symmetrie, auf Grund von Assoziationen ganz bestimmter Tendenz, sie will nicht den Eindruck konstruierter Fassaden erwecken, sondern von „innen" heraus bauen, die zweckmäßige Anordnung der Innenräume auch an der Außenwand sichtbar werden lassen, oder sie zielt auf „malerische" Motive ab, setzt hier ein Erkerchen an, dort ein Türmchen, unterbricht die Steinmauern plötzlich mit altdeutschem Fachwerk u. s. w. Daß hierbei zuweilen manche Geschmacklosigkeit mit unterläuft, daß man sehr oft mehr ein willkürliches Zusammentragen von „Motiven" erschaut, als eine durchdachte architektonische Struktur, ist eine Frage ganz für sich. Das symmetrische Verhältnis kann öde, langweilig wirken und den Eindruck des Gemachten, den der leeren Konstruktion hervorrufen, während anderseits sein Fehlen ein Mißfallen erwecken kann, so z. B. wenn eine Kirchenfassade von zwei Türmen flankiert wird, die in der Struktur gleich, aber in der Höhe verschieden sind,[2] wenn der eine im Sinne des Gesamtstiles eine gotische Spitze trägt, der andere plötzlich auf halber Höhe in eine kupferne Zwiebel ausläuft. Wir haben da den Eindruck des Unvollendeten, des Nichtzureichenden, des Mangels an Stilgefühl u. dgl., obwohl der Kunstfreund weiß, daß solche Miß-

[1] Ein mir befreundeter hervorragender Landschaftsmaler verwendet dies Prinzip auf allen seinen Bildern und benutzt bei der Aufnahme von Studien und Skizzen aus der Natur einen zu diesem Zweck eigens konstruierten Taschenapparat, einen Rahmen mit Fadenkreuz, durch den er das Naturbild visiert und dasselbe somit in der gewünschten Proportion betrachten und nachzeichnen kann.

[2] cf. Kathedrale von Antwerpen.

fälligkeiten ein interessantes Stück Geschichte in sich schließen, und er daher einen gewissen Reiz darin finden kann. Auch für die Bühnenkunst haben jene „Prinzipe“ ihre Bedeutung; der Regisseur wird, bewußt oder unbewußt, bei passender Gelegenheit z. B. das Verhältnis des goldenen Schnittes anwenden können bei der Ausarbeitung seiner Bühnenbilder, bei der Aufstellung von Gruppen, Volksmassen, wichtigen Personen und Gegenständen. Aber er würde eine grobe Geschmacklosigkeit begehen, wenn er es nun mechanisch-regelmäßig, d. h. ohne zureichenden assoziativen Grund, anbringen wollte, z. B. in einer Szene, wie die vorletzte des fünften Aktes von Uriel Acosta das Bühnenbild lediglich nach dieser rein formalen Assoziation gestalten, so, daß die Bank, auf der Judith und Uriel kurz vor ihrem tragischen Ende in dem Schnittpunkte solcher Linien zu stehen käme:

Fig. 7

also an der Stelle ×. Das würde töricht sein. Erinnern wir uns der Situation: Judith ist wider ihren Willen an Jochai vermählt worden; um den Vater zu retten, hat sie in die verhaßte Ehe eingewilligt. Das festliche Getümmel des Hochzeitstages im Parke ist an unseren Augen vorübergegangen. Nun hat sie sich zurückgezogen in die Einsamkeit, auf jene entlegene Bank, auf der sie einst mit dem Geliebten die edelsten Stunden ihres Lebens genossen. Hier beschließt sie zu sterben, nimmt sie das Gift. Setzen wir diese Bank in die Nähe der ersten Kulisse, so wird das Bühnenbild formal zwar „unschön“, aber doch ungleich reicher an Eindrücken sein, daher richtiger. Denn wenn auch von *y* aus nach links zur Seite wie nach dem Hintergrunde zu das Bild den Eindruck der Leere gewährt, so trifft eben dieser ganz vortrefflich die Stimmung. Die Mitte der Szene war die Welt der Gäste, des Festes, zu der Judiths Empfinden in direktem Widerspruche und Kampfe steht. Nun ist dieser Ort leer, verlassen — ganz im Gegensatz zu ihm flüchtet sich die Heldin an einen stillen, weltvergessenen, weltentrückten Platz abseits,

hier ist ihr Reich, das enge, das ihr gegenüber der Welt noch blieb. Sie selbst ist mit ihrer seelischen Einsamkeit die Weltflüchtige, ihr gehört nur dies stille Winkelchen, in der sie scheu sich verbirgt, um jener Welt zu entfliehen. Und hier trifft sie zum letzten Male mit dem Geliebten zusammen, der verstohlen sich ihr zum letzten Abschiede naht, der selbst ein Verfehmter, Verbannter, Flüchtiger ist. — Die Stille, Heimlichkeit, Entrücktheit dieser Szene würde gar nicht zum sichtbaren Ausdruck kommen, wenn jene Bank, auf der sie sich abspielt, in den freien Raum der Bühne, sozusagen ostentativ mitten hinein in die „Welt" postiert wäre. —

Prüfen wir weiter die Frage, ob nicht gewisse morphologische Grundgesetze der Natur, z. B. die der Struktur der Lebewesen, als zwingende Normen für das ästhetische Empfinden anzusehen seien. Abgesehen von der Symmetrie kämen die der Regularität in Frage. Wie erwähnt, hat HÄCKEL solche Gesetze bei niederen Tieren gefunden. Aber auch hier lautet die Antwort: Nein! HÄCKEL selbst leitet aus seinen morphologischen Grundgesetzen nicht den Anspruch ab, daß in diesen auch das Grundprinzip für ein ästhetisches Formengefühl läge. Er ist persönlich mit einem feinen ästhetischen Formensinn begabt, in sein Wohlgefallen an der regelmäßigen Struktur der Organismen mischen sich die rein ästhetischen Elemente mit der Bewunderung, die den begeisterten Naturforscher erfüllt, wenn er die Unzahl formenvollendeter, in entzückender Farbenpracht leuchtender Lebewesen, wie Radiolarien und Medusen, schaut, ihr Entstehen aus der formlosen Masse des Protoplasma zu kompliziertesten, regulären Gebilden beobachtet und sich in die Gestaltungskraft der Natur, in ihre Zweckmäßigkeit einfühlt. Somit wirkt es geradezu stimmungsvoll, wenn der genannte Forscher an der Decke seines Arbeitszimmers als Dekorations-„Stern"-Ornament die reguläre Form einer Medusa anbringt. Aber wie steht es mit der Wirkung auf uns, die wir in unserem ästhetischen Empfinden von anders her kommen, die wir weder Forscher noch Kenner auf jenem Gebiete sind? Ich persönlich — es mag sehr töricht von mir sein, es ist nun aber einmal so — kann beim Betrachten jener Organismen die Empfindung nicht loswerden, die ich beim Anblick niederer Tiere, wie Würmer, Quallen u. s. w., nun einmal habe. Ich, als Philister auf diesem Gebiete, habe nur den Eindruck des Unheimlichen, Unappetitlichen, des — man verzeihe mir die Sünde gegen die Natur — Ungeziefer-

haften, der mich beim Anblicke niederer Tiere befällt. Jene schöne Medusa in HÄCKELs Arbeitszimmer erinnert mich, trotz ihrer Regularität, an Polypen mit Fangarmen, und trotzdem ich mich meines Unverstandes schäme, theoretisch einsehe, wie unrecht ich habe, trotzdem mich die liebenswürdige Erklärung HÄCKELs, seine begeisterte Freude an der, von mir gar nicht bestrittenen, vielmehr anerkannten Ebenmäßigkeit der Form jener Organismen erbaut, belehrt — mein sonstiger associativer ästhetischer Eindruck überwiegt. Und so ergeht es auch anderen.[1] Für den Naturforscher ein törichtes, populäres Vorurteil, gewiß, aber es ist für mich hinreichend, um zu beweisen, daß mein ästhetischer Eindruck nicht von organischen Formengesetzen abhängt, sonst müßte er stringent sein, sondern vielmehr ebenfalls nur von Assoziationen. Was bei HÄCKEL die ästhetische „Lust" daran ausmacht, entspringt den Ideen, die er als Kenner und Bewunderer der Natur, frei von einem Vorurteile, hierbei assoziiert, die aber bei mir nicht wirksam genug sind, die seit der Kindheit in mir wirkenden zu überwinden.

Eine „direkt" wirkende ästhetische Form wird man niemals nachweisen können, weder im Anklange an Naturgesetze, noch in

[1] Ich habe in ästhetischen Übungen einige Hefte der HÄCKELschen „Kunstformen der Natur" vorgelegt und konstatieren können, daß die Mehrzahl meiner Paktikanten ebenfalls unter jenem Vorurteile stand. Gleichzeitig ward aber auch festgestellt, daß viele der Abbildungen ästhetisch sehr wohlgefällig wirkten, aber seltsamerweise wurde diese Wirkung mehr auf die wunderschöne Färbung bezogen als auf die Formen der abgebildeten Gegenstände. — Herr Prof. HÄCKEL teilte mir in freundlicher Bestätigung meiner Ansicht mit, daß er selbst, bis auf den heutigen Tag, gegenüber Spinnen stets eine gewisse Aversion empfinde, und daß es ihm jedesmal eine gewisse Überwindung koste, ein solches Tier zu berühren. Er bezog diese Empfindung auf Erfahrungen aus seiner Kindheit. Merkwürdigerweise ist mir die Spinne ein ästhetisch nicht unsympathisches Geschöpf. Ich las als Knabe einmal einen Aufsatz über ihre Schönheit und Nützlichkeit, beobachtete die Farbenzeichnung einer Kreuzspinne und deren feine Gespinste mit der Lupe, so daß mir ein sympathisches Urteil über dies Tier erwachsen ist. Aber trotzdem fasse auch ich sie nicht gern an. — Übrigens könnte nach dieser Richtung hin eine spezielle völkerpsychologische Ästhetik sehr interessante Daten gewinnen. Innerhalb der Rassen, Nationen und Stämme differenzieren sich die verschiedensten Sympathien und Antipathien, die in Kult und Kunst ihren tatsächlichen Ausdruck gewinnen. Auf Grund ganz bestimmter Assoziationen werden Tiere für heilig oder für unrein erklärt, oder zum Genusse tauglich und untauglich. Das Tabu vieler Naturvölker, sowie mancher Aberglaube, der auch heute noch in den Kulturvölkern leise fortwirkt, beruht auf völkerpsychologischen Assoziationen.

der These eines ästhetischen Apriori. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß in der ästhetischen Assoziation die Naturgesetze selbst aufgehoben werden können, bei gemalten schwebenden Engeln und anderen Wundererscheinungen; in gewissem Sinne kann ein Deus ex machina sogar das Gesetz der irdischen Kausalität durchbrechen, je nach dem Geschmacke der Zeiten.

Ich will nur noch ein kurzes Wort über die „freie", d. h. Formschönheit bei KANT sagen. Es sind wenig Beispiele, die er anzuführen vermag; schon die Schönheit des Menschen muß er zur „adhärierenden" rechnen, „die unter dem Begriffe eines besonderen Zweckes stehen".

Er rechnet darunter Blumen, Vögel (den Papagei, den Kolibri, den Paradiesvogel), eine Menge Schaltiere des Meeres, die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf den Papiertapeten, ja, an dieser Stelle auch die Musik ohne Text. Nehmen wir zuerst die Ornamente, die Tapetenmuster. Ich habe schon in dem § 3 des vorigen Kapitels bei Gelegenheit der Einfühlung auf das assoziative Element darin hingewiesen. Ganz abgesehen von diesem Momente ist die völkerpsychologische Ästhetik schon längst dabei, der Entstehung jener Ornamente, die bisher in der Ästhetik als nicht weiter zu analysierende Daten galten, nachzuforschen[1] und damit ihren assoziativen Charakter klarzulegen. Fischwirbel, Früchte, Tiere, ja menschliche Figuren, gehen bereits auf prähistorischer Stufe stilisiert in ihnen auf. Allmählich geht die ursprüngliche Bedeutung verloren, unter der Stilisierung verliert das individuelle Gepräge sich mehr und mehr, und der assoziative Charakter bildet sich um. Was ehedem z. B. als grobe Nachbildung menschlicher Gestalt erschien, wird jetzt zu einem Parallelgange von bloßen Zickzacklinien, nur dunkel erinnert die etwaige Einfühlung an die korrespondierenden Linien menschlicher Extremitäten, während die Fischwirbel zu Ketten von keilförmigen Figuren werden, bei denen die Erinnerung an die Originalobjekte ganz geschwunden ist und nur unbestimmte Assoziationen von keilförmigen Figuren in ihren Richtungslinien, von farbigen Kontrastwirkungen, von Regel- und Ebenmäßigkeit entstanden und zurückgeblieben sind. In der Kunstgeschichte ist

[1] Vergl. z. B. den Aufsatz: „Der Stand der Ornamentikfrage" von BRUNO KUSKE in Nr. 10 des „Globus", Bd. 82. 1902, S. 10.

mitunter von einem sogenannten „Schildbuckel-Ornament“ die Rede. Mag auch seine Zweckmäßigkeit zunächst vielleicht von einem auf der Mitte des Schildes angebrachten Höcker, der unten eine kreisförmige Basis hatte, entlehnt sein — er diente dazu, das aufprallende Geschoß abgleiten zu machen — aber seine Übertragung auf keramische Erzeugnisse schien mir nicht so ohne weiteres denkbar. Eine Aufklärung erhielt ich bei Betrachtung vorgeschichtlicher Vasen im Dresdener Museum. Dort zeigte mir eine Vergleichung die Entstehung solcher Ornamente auch aus einer anderen Nachbildung, nämlich derjenigen der weiblichen Brust, die auf den Gefäßen wahrscheinlich Milchgefäßen — dargestellt werden sollte. Auf ein anderes Moment, nämlich das der „Reihung“, macht K. LANGE aufmerksam:[1] „Ornamente wie der Eierstab und der Perlstab sind sicher aus dem beweglichen Schmucke hervorgegangen. Muscheln, Beeren, Perlen, Federn, Tierzähne, Klauen, Haarbüschel, Tierschwänze, Knochen u. s. w. kann man nicht gut anders als auf Fäden gereiht aufbewahren, besonders wenn man sie sichtbar am Körper tragen will. Alle diese Dinge sammelt aber der primitive Mensch. — — Denn die Objekte sind zum Teil Spolien gejagter Tiere, ein Gegenstand des Stolzes für den glücklichen Jäger, der sich mit ihnen schmückt.“ Freilich darf bei solchen Deutungen der Ornamentik nicht vergessen werden, daß durch die Entwickelung in den höheren Künsten jene ursprünglichen Beziehungen zum Leben durchaus nicht mehr wirksam sind, also daß die primitive nicht die ästhetische Assoziation überhaupt zu sein braucht. In der Baukunst z. B. stehen die Ornamente zum Teil im Dienste der architektonischen Konstruktion, helfen sie Linien verbinden, Übergänge vermitteln und können so durch ein gemeinsames gestaltendes Prinzip zu Gliedern eines architektonischen Gesamtorganismus werden, ganz abgesehen von einer sonstigen Umwertung, die der assoziative Inhalt durch die Entwickelung auf höhere geistige Kulturstufen erfährt.

Bei Gelegenheit der speziellen Kritik der KANTschen These[2] der reinen Formwirkung möchte ich noch einige weitere Bemerkungen anknüpfen. KANT gewinnt die These einer „freien“, d. h. reinen Formenschönheit dadurch, daß er behauptet, daß diese

[1] Das Wesen der Kunst. Berlin 1901. S. 281. — Siehe auch A. SPRINGER, Kunstgeschichte I. 4. Aufl. Leipzig 1895. S. 2.

[2] Kr. d. U. I. § 15. 16.

keinen Begriff voraussetze von dem, was der Gegenstand sein soll, das Geschmacksurteil daher von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig sei, durch seine Unabhängigkeit von Begriffen aber überhaupt frei von allem Zweck (sowohl subjektivem wie objektivem) und frei von allem „Interesse" und damit vom „Guten" verschieden; denn „gut ist das, was vermittels der Vernunft, durch den bloßen Begriff gefällt". Die ausschließliche Deutung des Ästhetischen durch den assoziativen Faktor führt nun dahin, das gesamte Phänomen lediglich im KANTschen Sinne als „adhärierend" zu nehmen. Von den mancherlei Problemen, die durch die KANTsche Abgrenzung angeschlagen sind, möchte ich, wenigstens andeutend, auf zwei[1] aufmerksam machen, auf die wir schon öfters in diesen Erörterungen gestoßen sind, das der Zweckmäßigkeit und das der Interesselosigkeit. Beide bilden neben dem Erkenntnisproblem die wichtigsten Grundprobleme in der allgemeinen Ästhetik. Das Problem eines eventuellen Zusammenhanges mit dem sogenannten „Begehrungs"vermögen, und damit mit dem Guten, mit der Ethik ist nicht durch KANTs Abweisung zur Ruhe gebracht worden. Die

[1] Bei der Verneinung der „Vollkommenheit" durch KANT ist zweierlei zu unterscheiden: 1. das Prinzip der Vollkommenheit, wie es KANT bei seinen Vorgängern in der Ästhetik ausgeführt vorfand, und 2. die Frage, ob überhaupt im Ästhetischen das Moment der Vollkommenheit ausgeschieden werden muß. Was das erste anbelangt, so ist KANTs Polemik durchaus gerechtfertigt. Jenes Prinzip der Vollkommenheit, wie es LEIBNIZ in einem erkenntnistheoretisch-metaphysischen Zusammenhange aufgestellt hatte, und welches BAUMGARTEN, auf den KANT abzielt, als letzten Grund und als Resultat der Ästhetik proklamierte (perfectio cognitionis sensitivae — perfectio phaenomenon), ist ein Philosophem, das die Ästhetik explikativ zuletzt in eine fruchtlose Abhängigkeit von einer transzendenten Oberthese führt, normativ sie auf einen einseitigen Idealismus festlegen muß; es steht und fällt aber in seiner Begründung mit dem System der LEIBNIZschen Weltanschauung. (Kurz und übersichtlich klar ist die LEIBNIZ-BAUMGARTENsche Ansicht zusammengestellt bei JOH. ED. ERDMANN, Grundriß d. Gesch. d. Philos. 3. Aufl. II, S. 164 u. 201.)

Anderseits darf aber auch nicht außer acht gelassen werden, daß die Vollkommenheit sehr wohl auch im Ästhetischen wirksam sein kann, als subjektive Vorstellung, als Postulat, als „Ideal". Denn das Ästhetische ist auch nicht einseitig auf Naturalismus und Realismus allein verpflichtet, und gerade im freien Gebiete der Kunst zeigt sich alles Ideal am wirksamsten. Es ist nur zu bemerken, daß die Vollkommenheit im Ästhetischen 1. mit keinem „Begriffe" auftritt, 2. von keinem Objekte, auch von keiner Transzendenz abhängig ist (weder als „Platonische Idee" noch als harmonisch-vollkommene Weltordnung), sondern der Qualität nach ganz relativ und auch variabel sein kann

Ästhetik vor ihm, zumal diejenige, die von PLATO, der das Schöne mit dem Guten identifizierte, abhängig war, hat immer für einen Zusammenhang plädiert, und bereits neben KANT versuchte SCHILLER wie später R. WAGNER, die Kunst in den Dienst einer höheren Sittlichkeit zu stellen, zur „Erziehung" des Menschengeschlechtes zu verwerten. Und darin beruht ja auch die hohe Wirkung dieser Klassiker. Es ist interessant, den mühsamen Umweg SCHILLERS zu verfolgen, den er einschlug, um von dem KANTschen System aus in seinen Briefen über ästhetische Erziehung philosophisch zu ermöglichen, die Kunst in den Dienst der Ethik zu stellen; HERBART brachte es fertig, auch dies Problem „verkehrt anzuziehen" — um SCHOPENHAUER zu zitieren — und gliederte das Ethische unter dem Gemeinbegriffe „Geschmack" an das Ästhetische an, während NIETZSCHE proklamiert: Nicht als ethisches, nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein der Welt gerechtfertigt.[1]

Eine endgültige Lösung kann nur auf dem Boden streng wissenschaftlicher Untersuchung genommen werden, und zwar auf psychologischer, die die Tatsachen des Ethischen sowohl wie des Ästhetischen prüft, und dadurch die Möglichkeit gewinnt, einen gemeinsamen Zusammenhang nachzuweisen, aber andererseits auch das Trennende konstatiert. Für hier nur einige kurze Bemerkungen: Das Problem einer Verbindung, bezw. Trennung von Ethischem und Ästhetischem ist analog dem des Ästhetischen und der Erkenntnis. Die alte Trichotomie sagt hier: das „Schöne" braucht nicht gut zu sein, das Gute nicht schön. In dieser Formulierung ist der Satz richtig. SOKRATES war traditionell ein ebenso häßlicher Mensch wie traditionell einer der Besten, und hinter einem Apoll-Gesichte kann sich ein nichtsnutziger Lump versteckt halten. Ich kann ein Gemälde direkt für sittenlos erklären, und doch einen starken ästhetischen Eindruck gewinnen, wenn es ein

---

[1] Geburt der Tragödie, S. X und 12—13. — Ich bedaure, so unmodern sein zu müssen — und zwar aus wissenschaftlicher Überzeugung — diesem genialen Gedanken NIETZSCHES nicht beistimmen zu können. Ich halte zu SCHILLER und WAGNER, selbst auf die Gefahr hin, zu den Dekadenten zu gehören. — Im obigen Satze NIETZSCHES liegt meiner Ansicht nach auch der Punkt, von dem aus er und WAGNER sich trennten, ja trennen mußten. Und als WAGNER auf den Vertragsspeer-zerschlagenden Siegfried den Speer-auffangenden und zurückbringenden Parsifal brachte, da waren alle Bande gelöst.

hervorragendes Kunstwerk ist. Also: „l'art pour l'art", „Bleibt mir mit eurer Philistermoral und Schulmeisterästhetik zu Hause." —

Man kann aber auch zu anderem Resultate kommen. Sehen wir zu. „Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden, das Schöne gefällt interesselos," sagt KANT. „Das heißt" — führt LIEBMANN aus — „was ohne Anreizung der Begierde und Begehrlichkeit, ohne egoistisches Habenwollen, Ergreifenwollen, Verzehrenwollen gefällt, was einen begierdelosen, in der reinen Kontemplation als solcher restlos aufgehenden Genuß gewährt; etwa entsprechend den GOETHEschen Worten:

„Die Sterne die begehrt man nicht
Man freut sich ihrer Pracht."

„Die blühende Wiese will der ästhetisch Gestimmte betrachten, der Maler will sie abmalen, der Botaniker will sie untersuchen, der Ochse aber will sie fressen." Auch an diesem Satze ist nicht zu rütteln. „Wer einen Apfel schön findet, ihn mit ästhetischem Blicke betrachtet, und genießt, der sieht ihn so an, als wäre er ein Bild, er denkt gar nicht daran, in ihn hineinzubeißen." Hier jedoch gerate ich bereits in Zweifel. Die Wiese will zwar keiner von uns fressen, und zeige ich jemandem ein besonders schönes Apfelexemplar aus meinem Obstgarten, so würde ich sehr betreten sein, wenn er die Frucht, statt sie mit mir zu bewundern, mit einem „Dankeschön" sofort verspeiste. Und: der gemalte Apfel ist überhaupt nicht zu essen. Aber es ist doch ein Unterschied zwischen „ich denke gar nicht daran, hineinzubeißen" oder: „ich beiße in Gedanken hinein". — Ich bitte sich dessen zu erinnern, was FECHNER aus der Orange herauslas, war das alles „interesselos"? Wer möchte, von Kutsch' und Pferden ganz abgesehen, nicht wenigstens „schöne Reisen" haben? Und dürfen wir denn gar nicht daran denken, wenn wir uns an dem schönen Aussehen eines Apfels erfreuen, daß er auch köstlich mundet? Der Apfel ist, durch die sorgfältigste Zucht und Kultur langer Jahre eine der edelsten Früchte geworden, gleich der Traube. Aber letztere blieb in ihrem Äußeren fast unverändert, sie hegt ihren holden Wert mehr still in sich, während der Apfel in seinem prächtigen Äußeren, durch Farbe, Form und Größe sich nicht nur in der Qualität seiner Arten sichtbar unterscheidet, sondern überhaupt vielmehr der Anschauung darbietet, und die äußeren Reize zumeist mit seiner Qualität korrespondieren. Die edelste Traube, der Ries-

ling, ist klein und unscheinbar, die großen Prachtexemplare, wie sie die englischen und Loferschen Treibhäuser als „Tafelobst“ in imponierender Größe und Färbung auf den Markt bringen, schmecken wässerig und sind zur Bereitung des edlen Trankes, den uns Gott durch Noah schenkte, nicht zu verwenden. Anders beim Apfel: der Kaiser Alexander, vor allem die Königin im Reiche Pomonas, die edle Calville, weisen eine Harmonie auf zwischen Schönheit des Aussehens und Feinheit des Geschmackes; in seinem Anblicke vereinigt sich beides, darum ist er die beliebteste Frucht. Würde er sich solcher Bevorzugung zu erfreuen haben, wenn er nicht genießbar wäre? Und gibt mir nicht die Ananas einen ästhetischen Reiz, obgleich sie formell geradezu häßlich ist? Es ist wohl ein fundamentaler Unterschied in der Funktion, ob ich einen schönen Apfel verspeise oder ihn bloß betrachte — aber in der Betrachtung, der rein ästhetischen, ist nicht jegliche Beziehung auf seinen Wohlgeschmack, auf den Genuß ausgeschaltet. Sie kann unter Umständen ausgeschaltet sein, wenn ich nur formell assoziiere, gewiß, aber sie wird in achtzig von hundert Fällen nicht fehlen. Und hier ist das Punktum saliens. Bietet mir die Imitation der Frucht aus Seife, die vielleicht viel „schöner“ aussehen kann, als der natürliche Apfel, einen größeren Eindruck? Ich muß dabei, wenn sie mir gefallen soll, auf den letzteren doch immer zurückgehen.

Gewiß, die Sterne begehrt man nicht im ästhetischen Phänomen. Aber wer begehrt sie auch sonst?

„Ich hol' Euch vom Himmel die Sonn' und den Mond,
Pfalzgräfin, schönste der Frauen!
Ich hol' Euch die Sterne sonder Zahl,
Wie Fröschlein sollt Ihr die funkelnden all'
Gespießt am Degen erschauen.“ SCHEFFEL.

Hier scheint es sogar umgekehrt: Was ich realiter nicht erlangen kann, nach dem greife ich wenigstens in der Phantasie. — Keiner kann einen Stern haben wollen, allein

„So ein verliebter Tor verpufft
Euch Sonne, Mond und alle Sterne
Zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft.“

Und ist nicht die Poesie gerade das Feld, auf dem das Spiel der Velleitäten am freiesten sich entfaltet? Nur der Dichter erfüllt Wünsche und Sehnsuchtsträume, gegen die das Leben ein „Nein!“ kategorisch entgegensetzt, er baut mir ein Königsschloß und führt

mich auf einen glänzenden Thron, den Ladendienern und Nähmamsells gab CLAUREN zu Butterbrot und Dünnbier leckere Soupers und — die Geschmäcker des „Habenwollens" sind ja verschieden — mir zeigt er Menschen, wie ich sie gar zu gern haben möchte, die aber in Wirklichkeit mit allen Laternen vergebens gesucht werden.

Ausgeschlossen ist das Begehrungsvermögen nicht im ästhetischen Phänomen: das „Ich wollt' mir wüchsen Flügel" im Scholarenliede mag ebensowenig buchstäblich gemeint sein, wie die Hyperbel vom Sterneholen; aber wie nun, wenn ein anderer sagt:

Herrin, sag', was heißt das Flüstern,
Was bewegt dir leis die Lippen?
Lispelst immer vor dich hin,
Lieblicher als Weines Nippen!
Denkst du deinen Mundgeschwistern
Noch ein Pärchen herzuziehen?
„Ich will küssen! küssen! sagt' ich."

Wie bekannt, aus dem westöstlichen Divan GOETHES — hat es mit der „reinen Kontemplation" ohne „Interesse" sein Bewenden? Formell wohl, aber nicht inhaltlich. Die Suleika mag nur in der dichterischen Phantasie als „Schein" existieren, fingiert sein, „cachiert", wie das papperne gebratene Theaterhuhn, an dem Don Juan herumtafelt, ehe der steinerne Gast kommt — aber trotz alledem heißt es: Küssen will ich! und „treibt der Champagner das Blut erst im Kreise" u. s. w. Das Ästhetische schließt vielmehr das Interesse in die Kontemplation ein und führt es in dieser, assoziiert, vor. Wenn das Wohlgefallen am Schönen ohne alles Interesse wäre, wieviel bliebe von ihm übrig? Wenn alles Habenwollen, Ergreifenwollen u. s. w. aus ihm entfernt wäre, alles Wünschen und Begehren? Nein! Es handelt sich hierbei nicht nur um Äpfel und Küsse, sondern um viel mehr:

„Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß was ich leide."

Und mag es nur ein Spiel der Einbildung sein, was der Dichter „begehrt", warum spielt er mit seinem Begehren in der Einbildung? Und warum lockt uns sein Spiel, reizt uns sein Begehren zum Mitfühlen? Die Liebe ist das Alpha und Omega aller Dichtung gewesen, von Salomo und Hafis an bis auf die Gegenwart — und für unsere theoretische Erwägung ist es gleich-

gültig, ob dieser eine Suleika, der andere eine Beatrice ersehnt, ob der Gegenstand bloß ein Gretchen oder eine Brünnhilde ist — die Frage ist nur die: Ist alle Liebe, von der mir der Dichter singt, in ihm, in mir nur reine interesselose Kontemplation?[1] Ganz sicher nicht. Der Wille geht nicht in der Kontemplation auf, wohl aber die Kontemplation im Willen, sonst wäre sie nur Gaffen. Wenn aller Wille ausgeschaltet wäre im Ästhetischen, alles Begehren ruhte, woher sollte die Wirkung kommen, das „Hinreißen" in der Kunst, ebenso wie die „Veredelung", an die SCHILLER und WAGNER und nicht minder auch LIEBMANN glauben? Wenn man sich davor scheut, in der Kunst ein Stimulans zu sehen, so fasse man doch diesen Begriff nicht nur in dem engeren Sinne des „Animalischen", sondern denke auch an die Schlachtgesänge eines TYRTÄUS und KÖRNER, an Hero und Leander, an Romeo und Julia, an Gretchens Lied:

„Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer und nimmermehr.
Mein Busen drängt sich nach ihm hin,
Ach dürft' ich fassen und halten ihn!
Und küssen ihn, so wie ich wollt',
An seinen Küssen vergehen sollt."

Und nicht minder an Elsas:

„Kehr' zu mir ein, laß mich dich lehren,
Wie hehr die Wonne reinster Treu.
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
Es gibt ein Glück, das ohne Reu."

Der „Wille", das Begehren, das im Ästhetischen assoziativ anklingt und durch die Vorstellung erregt wird, ist, ebenso wie die Erinnerung an physiologischen Reiz, zwar nur in der subjektiven Vorstellung und Einfühlung vorhanden, aber dennoch ist jener da, klingt dieser an, hallt es nach, zwar ohne direktes Anbeißen, Küssen, Einhauen und Weltenerobern, aber indirekt in der Vorstellung, und ist in dieser zugleich wirksam. Die hier gebildete und erzogene

[1] SCHOPENHAUER hat die „reine Kontemplation" fertig gemünzt. Daß nur ja kein „Wille" in die Ästhetik komme! Wie er über den Willen dachte, weiß man ja, und auch wie über die „Geschlechtsliebe". Ich muß dabei immer an den Abschnitt in seiner Biographie denken, da die beiden größten Pessimisten, er und Lord BYRON, in Italien weilten. — — Und da kommt mir in den Sinn, was die Frau Forelle zum Vetter Lachs sagt: „Wär' euch, wie dem, in Lieb' geneigt die schöne Margaretha, ihr lerntet in alten Tagen noch höchstselber die Trompeta."

kann fernerhin im Reiche des Willens zum Motive werden. So dringen wir durch „das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land“ und reifen zum Wirken edler Taten. Und wenn dem nicht so wäre, so wäre das Ästhetische eine Harfe ohne Saiten und ohne Resonanzboden. — KANT selbst muß ja die ethischen Ideen in der adhärierenden Schönheit wieder zu Rechte kommen lassen. Der Weg: Schauen, Fühlen, Handeln aber ist sehr wohl zu begehen, auch ohne das Vehikel des Begriffes.

Das „Gute“ ist nicht allein vom Begriffe abhängig, man kann sich des rechten Weges auch im „dunkeln Drange“ bewußt sein, und in diesem „Dunkeln“ ruhen die drei Schwestern Ethik, Ästhetik, Gnostik[1] wie in einem gemeinsamen Mutterschoße, im dynamischen Grunde der Seele vereint, und mögen sie dereinst, erwachsen und für sich, eine jede getrennt ihr Stück Arbeit tun, es ist gemeinsames Blut, das in ihren Adern rollt, und sie weben einander gemeinsam in die Hände, das Nornenseil flechtend, das unser Lebensfaden, unser Wollen, Dichten und Denken ist; Erda heißt ihre Mutter, aber der diese zeugend bezwang, war der wandernde Gott mit dem Sonnenauge, vor dem den Philister Mime das Fürchten befiel, dessen Lieblingskind aber der schmerz- und notgeborene Siegfried ist.

Etwas leichter und daher ohne Allegorie kann das Problem des Zweckmäßigen im Ästhetischen kurz angedeutet werden. Es ist zunächst auch hier ganz richtig: Was zweckmäßig ist, braucht nicht schön zu sein, und was ästhetisch wirkt, nicht zweckmäßig. Ein Taschenmesser, eine Kohlenschaufel sind nicht „schöne“ Dinge, sondern nur solche, die der „Zweckmäßigkeit“ wegen verfertigt sind, aus „praktischen“ Rücksichten, und sie können recht häßlich wirken. Hätte aber ein Principe eine recht „schöne“ Kohlenschaufel haben wollen, so hätte CELLINI oder DINGLINGER gewiß eine unübertrefflich schöne gemacht. Ob man damit besser oder überhaupt hätte schaufeln können, ist sehr fraglich. Also: das Schöne ist nicht zweckmäßig u. s. w.

Hingegen sagte ein älterer englischer Ästhetiker einmal, um das Schöne als das Zweckmäßige nachzuweisen, ein Matrose beurteile ein Boot als schön, wenn er ihm ansehe, daß es gut segle und sich leicht und schnell rudern lasse. Wer ein wenig Wasser-

[1] Das Wort sei verstattet!

sportsmann ist, wird mir beistimmen, daß der Ästhetiker wie der Matrose ebenfalls Recht haben. Die „Schönheit" in den Linien eines Schiffes ist assoziierte Zweckmäßigkeit.[1] Der alte Bucentoro ist zerfallen, man weiß nicht mehr, ob er gut zu rudern und zu segeln war, ebensowenig wie man es von dem Schiffe weiß, auf dem Kleopatra den Cydnus hinauffuhr, um den Antonius zu kapern. Aber „schön" waren diese Fahrzeuge gewiß über alle Maßen. Aus der Geschichte des Schiffbaues ist jedoch der Schluß zu ziehen, daß sie trotz Gold, Purpur und aller Herrlichkeit der Ausstattung lange nicht so graziös in den Linien, daher nicht so zweckmäßig gestaltet sein konnten, wie die einfache flotte englische Gig oder Yacht der Späteren. Könnte man nun die Fahrzeuge nebeneinander stellen, wie würde das ästhetische Parisurteil lauten?' Es ist wohl möglich, daß auch schließlich der Matrose sich dem Urteile aller Laienwelt anschlösse und den Bucentoro und die ägyptische Galeere vorzöge. Nehmen wir das an: übereinstimmend wäre also dann das weniger Zweckmäßige das Schönere.

Der Parisapfel ist auch hier zum Erisapfel geworden.

Und doch ist die Lösung nicht schwer. Im freien Spiele der ästhetischen Assoziationen ist auch die Assoziation einer Zweckmäßigkeit möglich, die mit den direkten, d. h. nächstliegenden, nutzbar-praktischen Zwecken eines Gegenstandes nicht in Verbindung zu stehen braucht. Ich möchte diese Erscheinung das Prinzip der „ästhetischen Zweckübertragung" nennen, aber von keinem „Gesetze" sprechen, da ich solche nicht gern stipuliere. Der legendenhaft gewordene Prunk des venetianischen

---

[1] Kaiser WILHELM II. wies einmal in einer Ansprache — der wörtliche Text steht mir leider nicht mehr zu Gebote — darauf hin, daß die Schönheit der ehemaligen Kriegsfahrzeuge bei den modernen Panzerschiffen der Zweckmäßigkeit habe weichen müssen. Das ist zutreffend. Wer das Bild einer stolzen Segelfregatte mit den schlanken schönen Linien im Auge trägt, dem wird ein qualmender massiger Stahlkoloß von heute nicht besonders ästhetisch wohlgefällig sein. Allein es wird nicht lange dauern, dann assoziiert sich der Wert um, und das moderne Fahrzeug wird auch sein ästhetisches Recht erhalten, und der „Typ" wird seinen ästhetischen Maßstab für sich erzeugen. Vielleicht tritt an Stelle der Schlankheit die imponierende Macht und Kraft und Schnelligkeit. Auch ein Herkules und ein Cyklop können „schön" sein, nicht nur ein Apoll oder eine Charitin. — Es hat auch ziemlich lange gedauert, ehe sich in der Architektur die Eisenkonstruktion gegenüber der steinernen ein ästhetisches Recht erkämpfte, aber schließlich ist es doch geschehen.

Dogenschiffes, der märchenhafte Luxus am Schiffe der Kleopatra haben mit der nautischen Zweckmäßigkeit nichts zu tun, und doch schauen wir dabei sehr wohl eine Zweckmäßigkeit an, die uns Wohlgefallen erregt. Selbst wenn das Gold daran nicht nur von Reichtum und Macht spräche, auch ein Catilinarier oder Jakobiner kann seinem Glanze nicht widerstehen, wenn sein Leuchten ihn auch nur an die Sonne mahnte, an reines Metall, an strahlendes Licht u. s. w. Die Assoziationen einer gewissen Zweckmäßigkeit spielen dabei mit, sie gehören nicht zu der Vorstellung des Gegenstandes selbst als Begriff, sondern werden nur an ihn geheftet, auf ihn übertragen. Die freie subjektive Anschauung im Ästhetischen kann diese Übertragung ermöglichen, da sie nicht von jenen notwendigen realen Eigenschaften allein abhängig ist. Was wir im Golde assoziieren, das leuchtet uns im Prunk und Schmuck jener Schiffe entgegen und überwiegt. Kommt noch dazu der Wert der Kunstfertigkeit — auch etwas Zweckmäßiges als Leistung — so übertragen wir eine weitere Zweckmäßigkeit auf einen dieser praktisch vielleicht unzweckmäßigen Gegenstände, und so hätte auch ein Feuergerät aus der Hand CELLINIS aus einer übertragenen Zweckmäßigkeit seine ästhetische Wirkung. Wenn KANT bei dem Aussehen von Blumen, schön gefiederten Vögeln, Muscheln u. dgl. keine Zweckmäßigkeit hinsichtlich des ästhetischen Eindruckes statuieren will, so ist eine solche trotzdem vorhanden, durch assoziative Wirkung entweder von Farben und Formen, oder von Ideen, etwa von Gedanken an schöpferische Naturkraft u. s. w. Die Assoziation der direkten Zweckmäßigkeit, d. h. der eigentlichen Zwecke, denen die auffallend schöne Färbung oder Befiederung jener Naturwesen dient, kann dabei völlig außer acht bleiben, in den meisten Fällen wird sie es auch, man assoziiert übertragene Zweckmäßigkeit und nicht etwa Anpassung, Zuchtwahl, Kampf ums Dasein, woraus die Zoologen jetzt jene Formen erklären. Inwieweit das Zweckmäßige mit dem Ethischen zusammenhängt, will ich nicht weiter ausführen, da es mir fern liegt, hier auch noch über das Fundament einer Ethik zu philosophieren und den Satz zu verteidigen, daß das Gute nur das Zweckmäßige sein kann. Man vergegenwärtige sich nur, daß eine solche Theorie nicht sans façon mit der Exegese eines plumpen Utilitarismus zusammengeworfen werden darf, dem man, mit Recht, den Vorwurf einer schalen Nützlichkeit, der Rücksicht nur

auf die allernächsten und trivialsten Zwecke macht, und entsinne sich dessen, was auf S. 6 dieser Schrift über direkte und indirekte Zwecke gesagt ist. Die englischen Empiriker, die in Ethik und Ästhetik auf der richtigen Fährte waren, haben nur leider zugleich die ganze Theorie in Mißkredit gebracht, da sie sich mehr an die niedere Jagd hielten und den Weih und die Sonne vergaßen, die in ihrem Revier hoch am Himmel dahinziehen, und zwar wohl auch zweckmäßig.[1] Die Abstufung im Reiche der Zweckmäßigkeit von niederster zu höchster, von direktester animalischer bis zu indirekter, fernster Selbstaufopferung zu vollziehen, von LUCULLUS über EPICUR bis hinauf zu SOKRATES, von MACCHIAVELL bis zu LUTHERS: Hier stehe ich, ich kann nicht anders — von Mime bis zu M. CURTIUS, MUTIUS SCAEVOLA und WINKELRIED — von OFFENBACHS niederträchtiger Helena bis zu ÄSCHYLUS, SCHILLER und dem Dichter von Brünnhildens Todessang — das allein ist Sache der diskursiven Vernunft, nicht als denkende Betrachtung der „Dinge", sondern als Erwägerin des Handelns und seiner Wirkungen, wenngleich, wie erwähnt, die Intuition im dunkeln Drange ihr vorauslaufen oder die religiöse Weltanschauung die alte Erfahrung sich auf neuen Tafeln vom Sinai bringen lassen kann. Das letzte Wort aber spricht sie stets, und darum muß eine Ethik ebenso prinzipiell-allgemein wie kasuistisch sein. — Auch hier gilt das Graduelle, und es darf nicht übersehen werden. Wohl ist richtig, daß aus dem edlen Kunstwerke alles „Animalische" hinauszuweisen ist, aber damit steht und fällt noch nicht das Problem des Zweckmäßigen und des „Interesses" überhaupt. Es handelt sich hierbei um die allerwichtigsten Probleme der Ästhetik. Ich will nur entfernt auf eins hinweisen: Wenn LIEBMANN z. B. sagt: „Selbst die Schönheit eines Weibes kann der Mann erst dann beurteilen und ästhetisch erkennen, wenn er sie interesselos, d. h. ohne Spur von Sinnengier betrachtet", so ist darauf hinzuweisen, daß die Zweckmäßigkeit und das Begehren in der Ästhetik der leiblichen Schönheit eine sehr wichtige Rolle spielen, bis zum edelsten Antlitze hinauf. Man denke nur nicht immer gleich an „Sinnengier". Ich scheue mich aber nicht, es offen auszusprechen, daß auch das sexuelle Moment im Ästhetischen seinen wohlberechtigten Platz

[1] cf. das treffende Urteil LIEBMANNS über die englische Empirie in „Analysis der Wirklichkeit". III. Aufl. S. 450.

hat, und zwar auch rücksichtlich rein körperlicher Assoziationen mit ethischen Ideen, Interessen und Zweckmäßigkeit verknüpft sein kann, im Sinne einer Zuchtwahl, die auf leibliche Veredelung ebenso abzielen kann wie auf geistige, und zuletzt auf eine Harmonie von beiden hinauslaufen muß. Neben der Zweckmäßigkeit in den Lebensvorschriften für Kleriker steht auch noch eine andere, die für Ungeweihte.[1] Die Verwirrung ist nur daher gekommen, daß man die Faktoren wie die Zwecke — direkte und indirekte — nicht genug auseinander hielt, theoretisch wie praktisch. Viel Unheil haben in neuer Zeit diejenigen „darwinistischen" Ästhetiker gebracht, die die zoologischen Doktrinen ihres weisen Meisters in flotter Torheit ohne weiteres auf das Gebiet der geistigen Kultur anwenden und deduktiv, wie seit langer Zeit nicht mehr erhört, die „Lust an der Musik" mit dem Brunftschrei des Hirsches und dem Kikriki des Hahnes auf eins hinaus spekulieren wollten. Als ob es — im Jargon der Schule gesprochen — nicht auch eine geistige Zuchtwahl gäbe, und als ob der Mensch nicht auch noch ein anderes Begehren und andere Interessen hätte als die der Population.

Aber gerade diejenigen Ästhetiker und Schönheitsphilosophen, die das Gebiet immer nur mit den sublimsten Beispielen der höchsten Kunstleistungen abgrenzen wollen und die so gern immer wieder SCHILLERS Gedicht, die Künstler, zitieren, mögen sich klar machen, daß des Dichters Satz:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie."

einfach Wortgeklingel, Schall und Rauch sein müßten, wenn zu Recht bestände:

Schön ist, was ohne Interesse gefällt,
Das Gute aber ist mit Interesse verbunden.

[1] Welche heillose Verwirrung in ästhetischen Fragen herrscht, zeigte die Beratung der Lex Heinze im Deutschen Reichstage. Während die einen alles Nackte für unsittlich erklärten („Zentrum"), sollte durch die anderen womöglich jede gemalte Lüsternheit oder Schmutzfinkerei mit dem Ehrenkleide der „Kunst" bemäntelt werden. („Liberal!")

Vielmehr könnte man formulieren: Schön ist, was mit dem Interesse des Guten verbunden ist, obgleich damit der ästhetische Spezialbegriff des „Schönen" noch nicht erschöpft ist.

Bei der Wichtigkeit des Problems, konnte ich mir nicht versagen, in dieser Schrift wenigstens einige Grundtakte als Präludium anzuschlagen.

§ 4

Aus unserer Reihe von Beispielen ästhetischer Gesetze sind noch zwei übrig geblieben, das von FECHNER angeführte „Prinzip der Versöhnung", das sogar in metaphysischer Beleuchtung auftrat und ferner das „des kleinsten Kraftmaßes".

Was das erstere anbelangt, so ist es ein Inhalts- und kein Formgesetz. Es repräsentiert eine „Idee" — eine „regulative" vielleicht, im Sinne KANTS — und die entsprechende Form im Kunstwerke ist erst der von jener erforderte äußere Ausdruck. Wird ein disharmonischer Akkord durch einen harmonischen aufgelöst, schließt ein Trauerspiel mit einer versöhnenden Szene, so ist der Eindruck der „Versöhnung" nicht als abhängiges Resultat, als Konsequenz von Klanggesetzen der Musik oder von technischen Strukturgesetzen der Dramatik bewirkt, sondern vielmehr ist es die Idee, die verlangt, daß „in Hinblick auf die göttliche Gerechtigkeit oder Gerechtigkeit der Weltordnung, welche Quellen der Unlust mit Strafen entgegentritt", ein trauriges Ereignis durch ein lustvolles kompensiert werden müsse; kurz gesagt: weil in dieser schönen und guten Gotteswelt zuletzt alle Dissonanz und Disharmonie auf Versöhnung hinausläuft, soll diese also auch im Orchester und oben auf der Bühne als ein lustvolles Ende gut Alles gut gegeigt oder gezeigt werden müssen.

Welche normative Bedeutung FECHNER diesem Prinzipe beimißt, erhellt aus dem Satze: „Ein trauriger Abschluß ohne irgend ein Moment der Versöhnung bleibt überhaupt gegen die Regeln der Kunst." Sehen wir zu.

HÖLDERLIN schließt sein „Griechenland" mit folgender Strophe:

„Mich verlangt ins bessere Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach! es sei die letzte meiner Tränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Sehnen tönen,
Denn mein Herz gehört den Toten an!"

Es ist eine Frage für sich, ob wir jetzt, an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts, noch in eine solche Hellenenschwärmerei verfallen können, daß wir vor lauter retrospektiver Sehnsucht nach dem hyperidealisierten Publikum des SOPHOKLES — und des ARISTOPHANES! — in der Gegenwart es nicht mehr aushalten könnten; aber wer in den reinen, klaren und tiefen See des HÖLDERLINschen Dichtergeistes sich versenkt, wird immer ergriffen sein von dessen Weihe und Schönheit. Wo aber steckt in diesem Gedichte das Moment der Versöhnung? Doch nicht in dem Gedanken, daß die Parze ein „besseres Land" erschließen werde? Das wäre doch mehr als eine Interpretation ad usum delphini, anzunehmen, er fände ein jenseitiges Hellas wieder! — Wo ist das „Prinzip" zu finden in BYRONS gewaltigem Gedicht: „Der Gefangene von Chillon"? Gewiß nicht darin, daß der letzte Überlebende endlich in Freiheit gesetzt wird, nein, die Gefangenschaft hat ihm das Leben für immer vernichtet, er schließt: „auch ich sah seufzend in der Freiheit mich". — Ein titanisches Werk der „Anklageliteratur" — und zwar der hochpoetischen von ehedem — ist dies Gedicht, eine Symphonie von Dissonanzen, in denen es auch endet. Ist es anders mit GOETHES Harfnerlied: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß"? — — „Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein: denn alle Schuld rächt sich auf Erden." — Wer kennt euch nun, ihr „himmlischen Mächte"? Der, der dies singt, oder FECHNER, der meint, daß „die Weltordnung dasselbe Prinzip der schließlichen Versöhnung, was die Kunst einhalten müsse, nicht minder einhält"?

Soll ich etwa ein solches Stück Dissonanz nur unter der reservatio mentalis auffassen, daß per saldo doch die Melodie des Universums „befriedigend" geht? — Gewiß nicht, eine solche Ergänzungsassoziation wäre weder in des Dichters Stimmung noch in der Wirkung auf den Leser beabsichtigt. — Es gibt Stunden, wo uns das Leben nur in Dissonanzen tönt, und manchem ist es überhaupt, bis ans ersehnte Grab, darauf abgestimmt, manchem Manne geht der Riß der Welt auch durchs Herz, unverheilbar, unversöhnlich. Und ein solcher war der edle, unglückliche HÖLDERLIN. Und ihm gab ein Gott zu sagen, was er litt. Was wird nun alsdann mit der FECHNERschen Ansicht von den „Regeln der Kunst"? Sind solche Poemate unkünstlerisch, fallen sie aus

dem Rahmen des Ästhetischen heraus, weil sie dessen „Gesetz" nicht befolgen?

Ich nahm die Beispiele bisher nur aus dem Reiche der Musik und Poesie, und zwar mit Absicht, denn diese, als Künste des Transitorischen haben die Mittel zur Verfügung, die Dissonanz in der Folge aufzuheben, das Traurige, Schmerzliche, in der Folge zu lindern. Ganz anders aber wird es in den bildenden Künsten, in denen das Traurige, Schmerzliche nur in einem einzigen Moment dasteht, starr und unbeweglich, unveränderlich. Jedes Kruzifix, jede Pietà ist eine solche Dissonanz, und will ich sie auflösen, so muß ich mir zumeist die Gedanken dazu ganz wo anders herholen, als aus dem Kunstwerke selbst; etwa: „Seid getrost, ich habe die Welt überwunden" oder: „Galiläer, du hast gesiegt". Wozu ich aber gar nicht verpflichtet bin. Es ist wohl möglich, daß der Künstler in des Heilandes Züge Verklärung, Versöhnung Weltüberwindung, Erlösung und Auferstehung gelegt hat, aber ebenso möglich ist, daß das Bild des Gekreuzigten — namentlich die ältere deutsche Plastik wußte das bitterste Todesleiden an sich in erschütternder Realistik und doch ergreifender Schönheit zu schildern,[1] — nur sagt: „Ich bin das Lamm, das der Welt Sünde trägt" und „Mutter, siehe, das ist dein Sohn!" — Und das ist auch eine Weltordnung, aber in dunklerem Kolorit als die FECHNERs, eine, die ein Gottesopfer braucht, um Sinn in das Dasein zu bringen. Es kann eine „Versöhnung" darin liegen, jawohl, aber nur eine mit dem Opfer von Blut und Wunden erkaufte. Und nur diese letztere sehe ich in der entsprechenden Bildnerei. — Wie steht es aber mit dem berühmten LAOKOON? Wo ist da das versöhnende, zuletzt überwiegende lustvolle Element? Die Schönheit des Kunstwerkes mildert mir wohl das Gräßliche, aber versöhnen kann sie es mir nicht. Keine eingeimpfte Kunstregel kann mich anders stimmen als auf: Grausames Leiden durch Götterstreit, Götterrache, Götterwillkür.

Ich nehme den Begriff „Gesetz" nicht als Kautschukbegriff. Begriffe sind der Klarheit wegen da, nicht des Gegenteils wegen. Ich kann unter „Gesetz" nichts anderes verstehen, als entweder

[1] z. B. in den Kruzifixen im Naumburger Dom und in der Goslarer Domkapelle.

ἀνάγκη oder νόμος, weil ich der Ansicht bin, nichts anderes darunter verstehen zu dürfen. Irgend welche bloße Übereinstimmungsreihen, gleiche Formen aus gleichen Ideen, können mir nicht dafür gelten. Sagt jemand: Ich verlange, daß die Kunst versöhnt, nun wohl, so soll er sie versöhnen lassen, wenn er — ein Künstler ist. Dann haben wir eine versöhnende — und wir haben sie schon, mitunter recht gewaltsam. Sagt ein andrer, meine Kunst soll nicht versöhnen — so nehme ich sie auch an. Kunst ist beides, wenns recht gekonnt wird. Sagt aber ein Dritter: Es ist ein Gesetz der Kunst, daß sie versöhnen muß, so ist er auf dem Holzwege. Was FECHNER in diesem „Prinzipe" ausspricht, ist eine philosophische These, eine Idee, die allerdings so allgemein ist, daß sie zur Regel geworden ist und dadurch zum ästhetischen Rezept. Aber daß wir alles andere darunter zu suchen haben als ein ästhetisches Gesetz, dafür war der Nachweis nicht schwer zu erbringen.

Schon der Nachsatz „wenigstens erscheint es jedem so, der nicht Pessimist ist", führt ihn in sich. Ein zwingendes Gesetz müßte für jedermann gelten, ob er Pessimist ist oder nicht. Es ist ganz gleich, ob einer Skeptiker, Optimist oder Pessimist ist, die Schwerkraft wird er nicht negieren können, und kauft er sich eine Brille, so ist diese nach einem einheitlichen Gesetze der Optik geschliffen, oder er kann sie nicht brauchen. Mit der „Weltordnung" verhält es sich etwas anders. Diese ist Ansichtssache. SCHOPENHAUER und die Inder denken anders darüber, als die Juden oder als LEIBNIZ und FECHNER. Es liegt mir ferne, gegen die Weltanschauung einer so feinsinnigen, vornehm-idealen und ehrfurchtgebietenden Persönlichkeit, wie FECHNER war, zu polemisieren, es muß nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß sie nicht zwingend ist, weil nicht beweisbar. Andere Philosophen behaupten das Gegenteil mit gleichem Rechte. Was FECHNER hier in diesem Prinzipe ausspricht, ist seine ganz persönliche Weltansicht, und diese ist eudämonistisch; von dieser Ansicht ist überhaupt seine Ästhetik mehr oder weniger durchdrungen. Bei der Aufstellung dieses Prinzipes ist dem sorgsamen Ästhetiker „von Unten" plötzlich ein — übrigens leicht verzeihlicher — Gedanke „von Oben" gekommen.

Gehen wir nun zum letzten über, zum Gesetze des kleinsten Kraftmaßes. Es dokumentiert sich als ein psychophysisches, als

solches wollen wir es nicht anfechten, wozu hier auch gar nicht der Ort wäre. Wir wollen vielmehr annehmen, es hätte im weiten Gebiete der Psyche unbestrittene Gültigkeit. Aber wir prüfen es auf seine nomothetischen Konsequenzen innerhalb der Ästhetik. Erinnern wir uns, was VIERORDT schrieb: „daß immer das den Eindruck des Schönen (Leichten, Ungezwungenen, Freien) macht, was mit dem Aufwand der möglichst geringen Muskelkraft erreicht wird.“ Der Muskelkraft entspricht die geistige: „Gibt es doch Gedichte, wie das Mignonlied, von denen man sich sagen muß, daß in ihnen nicht ein einziges Wort anders gewählt werden dürfe.“

„Danach würde jedes Werk der bildenden Kunst, jedes Gedicht u. s. w. immer nur diejenigen Mittel anwenden d ü r f e n, welche zur Erreichung des Zweckes erforderlich sind. Werden weitere, nicht absolut nötige, wenn auch an sich noch so gerechtfertigte Mittel verwendet, so wirkt ein solcher Pleonasmus nur ermüdend.“

In diesen Sätzen sind mehrere, und zwar recht verschiedene Thesen miteinander vermischt, die aber sehr wohl auseinander gehalten werden müssen. Der oberste Satz lautet: Die ästhetische Wirkung hängt ab von dem relativ geringsten Energieverbrauche. Zweiter Satz: Das ästhetische Wohlgefallen beruht auf dem Momente der Leichtigkeit. Drittens: Die „Leichtigkeit“ entspricht dem geringeren Energieverbrauche. Die ästhetische Wirkung wird also um so höher sein, je weniger Energie durch die Mittel der Vorstellung absorbiert wird. Die Vergeudung der Mittel aber offenbart sich ästhetisch im Pleonasmus, dieser muß daher mißfällig sein, also vermieden werden. — Keiner dieser Sätze hält aber einer reiflichen Überlegung stand und außerdem sind sie weit davon entfernt, einer den andern zu unterstützen. Der Generalirrtum besteht darin, daß das physiologisch-psychologische Moment des kleinsten Energieverbrauches mit dem subjektiven und dem ästhetischen Momente der Leichtigkeit zusammen geworfen wird, obgleich alle drei verschieden sein können. Denn „leicht“ im Sinne einer Leistung, „facilis“, ist nicht ohne weiteres identisch mit „leicht“ im dynamischen Sinne, levis. Es kann ja unter Umständen identisch sein: Hebe ich ein Blatt Papier auf, so bedarf ich dazu eines sehr geringen Energieverbrauches, versuche ich, ein Zentnergewicht zu heben, so ist das eine Anstrengung für mich.

Die Begriffe „leicht“ und „schwer“ im Sinne der Leistung ent-

sprechen hier völlig der aufgewandten Energie, ja direkt dem objektiven Gewichte des Gegenstandes. Jedoch kann die subjektive Leistungsleichtigkeit, der Doppeldeutigkeit des Begriffes, die VIERORDT nicht genügend beachtete, entsprechend, ganz unabhängig von der objektiven dynamischen sein. Während ich mich jetzt mit einem Zentner schwer abplagen muß, war mir ehedem, als ich mich körperlich durch Sport mehr übte, das Heben einer solchen Last geläufiger („leichter, ungezwungener, freier"), und einem Manne, der lediglich als Lastträger arbeitet, wird es noch leichter werden. Aber ist in allen drei Fällen nicht die aufgewandte Muskelkraft die gleiche, ebenso wie ein Zentner ein Zentner bleibt? Es wird mir ferner viel „leichter" sein, mit einem halben Zentner auf dem Rücken über einen Plankensteg zu gehen, als mit einem Papierblatte über ein Seil zu laufen. Die Leichtigkeit als dynamischer Energieverbrauch und als lediglich subjektives Moment der Übung muß also wohl unterschieden sein.

Und wiederum verschieden davon ist das ästhetische Moment der Leichtigkeit. Was dieses ausmacht, so habe ich bereits auf Seite 77 seine Erklärung gegeben und auf seinen assoziativen Charakter aufmerksam gemacht, der die ästhetische „Leichtigkeit" durchaus unabhängig von einer direkt-dynamischen erscheinen läßt. Es ist wohl richtig: Wenn zwei Packträger beim Transport eines Klaviers mühsam die Treppe hinauf stampfen, stöhnen und ächzen, so gewährt das keinen sonderlich ästhetischen Eindruck; würde hingegen ein Zirkusherkules auf verschränkten Armen ein Pianino „mit Leichtigkeit" balanzieren, so könnte das eher gefallen. Aber man erwäge erstens, daß der Energieverbrauch der gleiche ist — denn das Gewicht des Instrumentes ändert sich nicht, demgemäß auch nicht das Maß der Muskelkraft, seinen Widerstand zu überwinden — ja, daß sogar hier, unter dem ästhetischen Eindrucke der Leichtigkeit vielleicht ein größerer Kraftaufwand verborgen sein kann, als sonst. Denn abgesehen davon, daß im genannten Falle ein einziger die Arbeit leistet, in die sich dort zwei Personen teilten — wo ist denn zweitens der Beweis dafür, daß die ästhetische Leichtigkeit, die oft nur scheinbar ist, nicht sogar eine größere Energie, physische oder psychische, erfordern kann, als die Leistung, die ästhetisch mißfällt? Denn nicht nur die subjektive Leichtigkeit durch Übung bewirkt den Eindruck der ästhetischen Leichtigkeit; um sie hervorzurufen, kann auch geradezu

ein größerer Kraftaufwand erforderlich sein. Die niedern Künste geben auch hier am besten ein Beispiel: denken wir uns zwei Reckturner, die den Riesenschwung vorführen, der eine mangelhaft, der andere „leicht", „spielend". Dem ersten sieht man an, daß er nur mit Mühe sich herumschwingt, der andere saust um die Stange wie ein Windmühlflügel. Der letztere ruft ästhetisch den Eindruck größerer Leichtigkeit hervor, und trotzdem bedarf es zu solchem raschem Umschwunge nicht nur größerer Übung, sondern eines größeren Aufwandes von Muskelkraft, über die der schlechtere Artist nicht verfügt. Auch auf geistigem Gebiete gilt dasselbe: Wer sagt mir denn, daß es stets weniger Mühe und Anstrengung kosten müsse, ein einfaches, „leicht" erscheinendes Gedicht mit den passendsten Bildern und Worten zu konzipieren, als ein ungeschicktes, als eine Sudelei, einen Gedanken prägnant zu formulieren, als eine unklare Weitläufigkeit? Das, was ästhetisch leicht aussieht, kann unter Umständen das viel schwieriger zu Leistende sein und erfordert alsdann das größere Kraftmaß. Sieht man es denn einem Werke an, ob es seinem Schöpfer leicht gefallen ist oder nicht? Der eine Künstler produziert in spielender Genialität, der andere aber bekennt: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen!" Und dieser andere ist LESSING.[1] Wer aber, der die Emilia Galotti, die Minna von Barnhelm liest oder sieht, hat den entgegengesetzten Eindruck von „Leichtigkeit", oder wer sieht gerade nicht bei LESSING, daß „nicht ein einziges Wort anders gewählt werden dürfe"?

Alsdann ist das ästhetisch Wirksame durchaus auch nicht streng an das Moment der Leichtigkeit gebunden. Man wird noch lange kein Recht haben, ein Gesetz der Leichtigkeit als notwendige Norm zu fordern. Denn umgekehrt kann auch auf die Anschauung von Schwierigkeit, Last und Mühe der ästhetische Eindruck abzielen: so beim Atlas, der die Weltkugel trägt und der geradezu sinnlos, d. h. wertlos würde, wenn wir ihm ansähen, daß er sein Geschäft mit „Leichtigkeit", etwa gar balanzierend, verrichtete. Und müssen wir den Clown, der mit dem geringsten

[1] Hamburger Dramaturgie. Letztes Stück.

Kraftmaße und mit Leichtigkeit eine Pfauenfeder auf der Nase trägt, ästhetisch höher schätzen, als ihn, den das Gewicht unserer Erde und Welt drückt? Also weder Kraftmaß, noch „Leichtigkeit", noch ästhetisches Wohlgefallen stehen in dem Verhältnisse strenger Abhängigkeit voneinander.

Nun ist allerdings nicht zu vergessen, daß nicht das absolute, sondern nur das relative Kraftmafs in Anschlag kommen soll. Aber wo haben wir denn einen Maßstab, an dem das Verhältnis der absoluten Notwendigkeit der „Mittel" zum „Zwecke" des Kunstwerkes gemessen und und nach dem die absolut nötigen von den bloß „noch so gerechtfertigten" (!) Mitteln geschieden werden müßten?

Vom Dynamometer würde er ganz unabhängig sein. „Es dürfen nur diejenigen Mittel angewendet werden, die zur Erreichung des Zweckes erforderlich sind." Wenn doch daneben stünde, worin der Zweck eines jeden Werkes der bildenden Kunst, eines jeden Gedichtes beruht! Die Ästhetiker sagen wohl: im „Schönen", und das Schöne wiederum soll in der „Lust" beruhen. Also: je einfacher die Mittel wären (je weniger sie physische oder psychische Anstrengung verursachen), desto höher wäre das ästhetische Wohlgefallen, die Lust. Wir müssen immer vor Augen haben, daß das „Gesetz" vom Energieaufwand im gleichen Sinne für die Produktion und für die Rezeption zu gelten habe, obgleich auch hier VIERORDT eins mit dem andern vermengt. Wenn nun ein schwieriger zu verstehendes Werk, eine Dichtung, die uns viel Kopfzerbrechen macht, eine Symphonie BEETHOVENS, der WAGNERsche Ring, DANTES göttliche Komödie, der Faust, kurz, alle großen und tiefen Werke an die Rezeption die intensivsten Ansprüche von geistiger Energie stellen, so erwäge man nur, ob sich bei der durch solche Werke hervorgerufenen „Lust" eine Proportionalität zu dem Maße von Lust erkennen läßt, die uns nur ein einfaches, kleines und sofort verständliches Lied, wie etwa das Mignonlied oder GOETHES „Über allen Wipfeln ist Ruh" erweckt. Erst wenn dies der Fall wäre, könnte man von einem Verhältnis von: Zweck — Mittel — Energieverbrauch reden. Man kann vielmehr nur sagen: Das große, intensiv anstrengende Werk erweckt „Lust", und das andere, kleine ebenfalls. Wer aber will behaupten, daß die Intensität dieser Lust nachweislich so verschieden sei, daß z. B. der Faust einige tausendmal mehr Lust

erwecke, als die auf dem Kickelhahn geschriebenen acht Zeilen des „Nachtliedes", daß alsdann — da man mit VIERORDT doch annehmen muß, daß GOETHE in seiner Künstlerschaft die richtige Proportionalität der Mittel verwandt habe — des „Wanderers Nachtlied" nur Anspruch auf einen viel geringeren „Zweck", also dementsprechend nur auf ein ganz klein bißchen Lust habe? Denn bei GOETHE müßte ich doch wohl mit Recht aus der größeren Quantität der Mittel auf eine größere der Zwecke, und zwar der erreichten, schließen dürfen. Umgekehrt, wenn aber jemand behaupten wollte, daß, da es nun einmal kein Hedonometer gibt, er auch keinen rechten Quantitätsunterschied machen könne, und er daher der Ansicht ist, daß ihm der Faust bei allem Energieaufwande eine gleiche Lust erwecke wie das kleine Lied — was schließlich wohl gesagt werden könnte — muß ihm dann der Faust als ein Monstrum von Zweckwidrig-Unkünstlerischem erscheinen? Und wiederum: Angenommen, die Wirkung wäre gleich intensiv, das kleine Gedicht erschütterte mich so stark wie der Faust, und ich müßte anerkennen, daß der Dichter jeweils die passendsten Mittel angewandt habe, so würde, setzt man für die psychische gleiche Wirkung einen gleichen psycho-physischen Energieverbrauch voraus, dessen Rechnung wieder nicht hinsichtlich der Mittel übereinstimmen. Die ästhetische Wirkung ist imponderabel, das Gesetz vom kleinsten Kraftmaß drückt ein ponderables Verhältnis aus, und wer beides vereinigen will, will Holz an Eisen löten, Wein mit der Elle messen. Die „ästhetischen Mittel" sind vollständig frei. Was GOETHE auf dem Kickelhahn in jener Weihenacht empfand, das konnte er künstlerisch wiedergeben, ganz wie er wollte. Er konnte ein ganzes Buch daraus machen. Und umgekehrt konnte er die Stimmung des Faust-Monologs in acht Zeilen niederlegen. Der „Zweck" bestimmt nicht die Mittel, sondern die Mittel bestimmen diesen insofern, als jedes einzelne ästhetische Mittel auch wiederum eine ästhetische Wirkung erzeugen kann. Deshalb war es dem Dichter freigestellt, im Nachtliede anstatt weniger Akkorde eine ganze Symphonie auszuspinnen; jeder Takt mehr von GOETHE wäre eine Erweiterung des poetischen Gehaltes gewesen — aber darum denn doch nicht eine Verschlechterung.

Was uns an diesen acht Zeilen, so, wie sie eben sind, ergreift, ist wohl die Kürze und Schlichtheit. Aber dieser ästhetische Reiz

beruht, wenigstens meiner persönlichen Empfindung nach, auf einer bestimmten Assoziation: der der Stimmung, der Übereinstimmung von Ruhe, Schlummer, wenn ich so sagen darf, von Müdigkeit draußen in der Natur und drinnen im Innern. Im Metrum, in der onomatopoetischen Charakterisierung durch dieses und durch die Wahl der Vokale in den männlichen und weiblichen Reimsilben (Ruh, du, Walde, balde) kommt sie zum Ausdruck. „Spürst du kaum einen Hauch." Es ist mir, als ob auch des Sängers Brust müde wäre, und das Gedicht selbst auch nur ein leiser Hauch, als Antwort, als eine seelische Resonanz, auf den Schlummer, der leise durch die Natur weht. Mich will es anmuten, als lebe in diesem „Hauche" etwas von dem Geiste SPINOZAS:[1] Menschenbrust und Menschendasein zerfließen in der Intuition zum Modus der göttlichen Natur, das einzelne Ich zur Welle eines ewigen Ozeans. Und will dieser ruhen, so kommt auch über die Welle der Schlummer, und leise und sanft löst ihre Kraft sich auf in Ruhe. — „Gleichwie" sagt man wohl bei der Interpretation derartiger Lyrik, die, einfühlend oder sonst wie assoziierend, eine Parallelstimmung von Naturanschauung und innerer Situation als Resultante sich ergeben läßt; aber GOETHE hat hier keinen einzigen Vergleich gebracht, nicht einmal durch Anthropomorphismen,[2] er führt ohne jegliches Gleichnis nur die einfache Tatsache an: Ruhe in der Natur. Und gerade dadurch wird bie Beziehung zu dem „Warte nur, balde ruhest du auch!" so geheimnisvoll: Es ist mehr als ein bloßer poetischer Vergleich; in Müdigkeit und Schlummer von Natur und Menschenbrust schlummert eine Identität.

Die poetische Form dieses Gedichtes, ihre Einfachheit, Klarheit und Schlichtheit, entspricht nun sehr wohl dem „Gedanken" des Gedichtes, und wenn man das Wort dafür einsetzen will, dem „Zwecke". Aber die Harmonie der künstlerischen Mittel zu dem Zwecke beruht alsdann auf dem adäquaten Inhalte der Assoziationen, das Passende dann auf dem sogenannten „Charakteristischen": Wenn die Stimmung der Natur Ruhe, fast Schweigen ist, und die

[1] Das soll aber das Thema: GOETHE als Spinozist gar nicht weiter berühren!

[2] Wie z. B. die LENAUsche „Bitte" sie enthält:

„Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht."

individuelle Stimmung damit kongruent, so „stimmt" wiederum diejenige Form dazu, die allen Aufwand von Kraft und Mitteln vermeidet. Müdigkeit und Ruhe sind das Gegenteil von „Energieaufwand". Und somit ist auch die Form dieses Gedichtes anscheinend so einfach, ihre Schlichtheit aber so tief ergreifend. Ich gebe zu, daß jeglicher „Pleonasmus" in diesem Gedichte dessen ganz eigenartige Wirkung beeinträchtigen, schwächen würde.

Nun denke man sich aber den Fall, GOETHE hätte zwei Zeilen mehr hineingeschrieben. Im Rahmen seiner Naturschilderung stehen nur zwei Gegenstände: die Bäume (Wipfel) und die Vöglein. Hätte er nicht vielleicht den Schlummer im Walde auch noch durch Blumen, die ihre geschlossenen Kelche senken, illustrieren dürfen? Er hat es nicht getan. Aber wenn er es getan hätte, würden wir dann auf einmal den Eindruck eines mißlungenen Kunstwerkes haben müssen? Würden wir das Nachtlied ablehnen, weil wir intuitiv empfänden, daß durch die zwei Zeilen mehr die durch den Zweck erforderlichen Mittel überstiegen seien? Ich glaube, daß durch zwei weitere Zeilen von GOETHEs Hand, gleich einer Energieverschwendung von 25%!, das Gedicht uns nicht minder gefallen würde. Ich meine: die Notwendigkeit und die „Rechtfertigung der Mittel" ist eins und ist frei; sie kann nur auf Assoziationen beruhen, und wenn man sie auf objektive Kraftmaße hinausführen will, so wird die Theorie, offen herausgesagt, Unsinn.

VIERORDT verweist aber auf das Mignon-Lied als Beispiel, freilich ohne sein Gesetz daran im einzelnen zu illustrieren und nachzuweisen. Versuchen wir es selbst. Es wird zuerst sehr schwer fallen, seinen „Zweck" zu definieren.

Mit der allgemeinen Deutung von „Lust" komme ich nicht mehr aus, denn Lust erwecken will oder soll ja ein jedes Kunstwerk; das einzelne muß durch seine individuelle Eigenart seinen speziellen Zweck haben. Und dadurch wird die Frage nur um so schwieriger. Ausdruck des Zweckes ist wohl der leitende Gedanke, der sich in diesem Gedichte ausspricht. Und dieser ist: „Zieh mit mir nach Italien!" Mignon spricht ihn zu Wilhelm Meister aus, GOETHE aber läßt ihn Mignon sagen, auch an uns gerichtet. Die Sehnsucht der dichterischen Figur ist die seine, und hinter dem erdichteten Adressaten stehen wir. Also ist der künstlerische Zweck doch wohl in der Aufforderung zu suchen, nach dem Süden zu gehen, und der weitere Zweck, Sehnsucht danach zu

erwecken — worauf man ja wohl auch das Gedicht hinausdefinieren könnte, diesem zu subordinieren. Erst durch dieses bestimmte Thema kann der allgemeine Zweck, „Lust" zu erregen, erfüllt werden. Sehen wir nun zu, ob dieser Zweck wirklich durch die Anwendung des kleinsten Kraftmaßes erreicht wird. Würde es diesem zufolge nicht am zweckmäßigsten sein, wenn Mignon-GOETHE einfach sagte: Geh mit mir nach Italien!? Nun mag es vielleicht als absolut nötig zugestanden werden, daß ein Schmeichelwort hinzugefügt wird: „Geliebter", obwohl ein einsilbiges Wort, etwa „Schatz" oder „Herz", etwas weniger Energie verbraucht, darum also vorzuziehen wäre. Aber lassen wir den dreisilbigen „Geliebten" stehen. Ich will auch konzedieren, daß es zweckmäßig ist, durch Angabe von Lockmitteln, als da sind Südfrüchte, das Haus mit Säulen und Marmorbildern, das romantische Gebirge, zu überreden und dem Geliebten und uns Sehnsucht zu erwecken. Aber wenn nach dem Satze „Pleonasmus ist Energieverschwendung" die ästhetische Norm nur die „absolut nötigen" Mittel, mögen andere „auch noch so gerechtfertigt sein", gelten lassen will, so ist demnach das Mignonlied eine recht fehlerhafte Leistung. Welch' ein Pleonasmus! Myrte und Lorbeeren, die mögen zweckmäßig erwähnt sein, aber die Häufung von Zitronen und Goldorangen klingt hier sogar wie Tautologie. Und nicht mehr als dreimal sagt Mignon: Dahin, dahin möcht' ich u. s. w.; und bei jedem Male wird das „dahin" noch obendrein wiederholt. Ich bitte darum, mir nachzuweisen, daß dieser Pleonasmus „absolut nötig" ist, mir erscheint er nur: „auch noch so gerechtfertigt!" Ich meine aber: der „Pleonasmus" und mit ihm die Energieverschwendung haben im Ästhetischen unter Umständen das gleiche Recht, wie der Satz: die Kürze ist die Würze. Man lese z. B. die Rede der Anna in Richard dem Dritten (I, 2) nach: welcher Pleonasmus von Flüchen rauscht da!

Und welche Energieverschwendung wird vollends in der Musik getrieben! Wo ist der Maßstab, der in den Variationen das „absolut nötige" bestimmt? Die italienische Opernarie erscheint geradezu als eine Mißwirtschaft von Kraft.

Wir kommen auch hier zu dem Resultate: Mag das Gesetz vom kleinsten Kraftmaße in der Physiologie oder in der Psychologie seine Bedeutung haben, als Norm innerhalb des Ästhetischen erweist es sich als Irrtum.

§ 5

Exemplifizieren wir nun aus dem im Vorhergehenden Gewonnenen auf unser spezielles Gebiet, die dramatische Kunst. Seit alters her hat man von den „Gesetzen" des Dramas gesprochen, und bis auf den heutigen Tag spricht man davon. In keiner Kunst ist die Produktion so abhängig gewesen von theoretischen Normen wie im Drama. Für Malerei und Plastik hat man ja ebenfalls zu verschiedenen Zeiten Vorschriften erhoben und in der Geschichte der Ästhetik haben sie ihr Archiv gefunden, aber zu einer solchen dauernden Gültigkeit, zu solcher traditionellen Herrschaft sind sie nirgends gelangt, wie in der dramatischen. Es soll nicht verkannt werden, daß gerade diese Kunst, da sie in ihrem inneren Wesen viel mehr mit Intellektuellem verknüpft ist, denn jede andere, eine diskursive Behandlung, als deren Resultate sich gewisse Form-Theorien, Schemata und Normen ergeben, erforderlich macht. In diesem Sinne ist das Aufsuchen von Normen und technischen Regeln geradezu notwendig, und es entspricht nur den in diesem Buche vertretenen Ansichten, die diskursive Behandlung dieser Kunst zu deren eigenem Nutzen systematisch zu befestigen und zu erweitern.

Aber eben von diesem Standpunkte aus muß auch die Frage des Normativen prinzipiell um so tiefer erwogen werden. Denn, indem man nach „Gesetzen" des Dramas fahndete, geschah es fast ausschließlich unter der stillschweigenden Voraussetzung und dem Postulate, in diesen gewisse Grundgesetze zu finden, die als unumstößliche, alleinige Bedingungen der höheren dramatischen Wirkung anzusehen seien, als stringent, so wie LESSING in dem vorgenannten Zitat von den Gesetzen des ARISTOTELES sprach.

Die kritischen Erwägungen dieses Paragraphen sollen daher — um Mißverständnissen gleich a limine zu begegnen — nicht gegen Normen überhaupt gerichtet sein, sondern nur gegen die Auffassung von deren stringenter Gültigkeit. Es soll durchaus nicht einer planlosen, sogenannten „genialen" Willkür und Stil-Faselei, wie sie mitunter in der Produktion als extreme Reaktion gegen jeden „Regelzwang" auftrat, das Wort geredet werden. Wir wenden uns nur gegen das Dogma, den traditionellen Normen auch zugleich eine ausschließliche Bedeutung zuzumessen, als den „gleichen, ewigen organischen Gesetzen, die wohl zeitweilig ver-

nachlässigt oder mißverstanden werden können, doch aber in der reinen Gestalt, in welcher sie zuerst die Eigenart der Kunstgattung konstituierten, immer wieder hervortreten, sich als unvertilgbar und immanent erwiesen.“ [1] ARISTOTELES hat für das Abendland den Kodex der Dramatik normiert und formuliert, und die neuere Zeit hat sich ununterbrochen bemüht, ihn zu exegesieren, weniger aber, ihn zu kritisieren. Die französische Klassik pochte auf seine Autorität, und wenn LESSING jene bekämpfte, so geschah dies nur, um diese in ihrem „wahren“ Sinne zu erforschen, zu verteidigen und um so fester zu sanktionieren. Es handelte sich bei ihm, wie bei LUTHER, nur darum, die reine Autorität wieder zur Geltung zu bringen. Und noch heute bemüht sich ein großer Teil der dramaturgischen Literatur darum, die Gesetze des Dramas aus der giechisch-aristotelischen Autorität heraus endgültig festzustellen. Die Griechen gelten, und zwar immer durch die Vermittelung des ARISTOTELES, als die Entdecker jener „Gesetze“, und unsere dramaturgische Theorie wie ebenso die gesamte dramatische Praxis, ist auf ihre Grundnormen eingeschworen; im gesamten Reiche des Geisteslebens hat wohl kein Heiliger, selbst THOMAS VON AQUINO nicht, eine so lange und unumstrittene Autorität genossen, wie der Verfasser jenes korrumpiert auf uns gekommenen Textes der Poetik.

Vor wenig Jahren noch schrieb GEORG GÜNTHER, der Verfasser des bereits erwähnten, sehr respektabeln Werkes: „Grundzüge der tragischen Kunst“, mit dem bezeichnenden Untertitel: „Aus dem Drama der Griechen entwickelt“, — unter der Kapitelüberschrift „Die Grundgesetze aller Tragik“ folgendes: „Es gilt nunmehr, auf Grund der beobachteten Erscheinungen in alter und neuerer Zeit diejenigen Gesetze zu entwickeln, auf welchen die tragische Kunst nach ihrem innersten Wesen ein für allemal beruht, jene sozusagen ewigen Normen festzustellen, die sie als Kunstart

[1] GÜNTHER, Grundzüge der tragischen Kunst u. s. w. Leipzig 1885. S. 383. — In anbetracht der Fülle der Literatur will ich mich auf dieses Buch beschränken, ich führe es mehr als typisches Beispiel an, denn als Autorität; das letztere schon aus dem Grunde nicht, weil GÜNTHER zu gewissen Einzelfragen der Forschung (Theorie von ἔλεος und φόβος, sowie der κάθαρσις) einen persönlichen Standpunkt einnimmt und ich mich sonst veranlaßt sehen müßte, im einzelnen mich kritisch darüber zu äußern, was hier gar nicht meine Absicht sein kann. Ich will daher nur bemerken, daß das Werk GÜNTHERS eine gründliche und umfangreiche Arbeit ist und durchaus rechtfertigt, daß ihr Beachtung zuteil wird.

spezifisch charakterisieren. Dieselben müssen — und dies darzulegen ist der Zweck des vorliegenden Buches — sich nachweisen lassen bis in jene ersten und ältesten Zeiten, da die Tragik ihr selbständiges Dasein begann, von ihren Schwesterkünsten sich zuerst mit Bewußtsein schied. In ihren Keimen und Ansätzen zum mindesten müssen sie uns entgegentreten aus den Dichtungen des ÄSCHYLOS, was auf diesen folgt, darf nur den Charakter der Weiterbildung und Fortentwickelung in der vorgezeichneten Richtung, darf höchstens stellenweise eine Entartung aufweisen, von welcher die Kunst in einem späteren Stadium zu den naturgemäßen Bahnen und Regeln zurückkehrt."[1]

Klingt das nicht fast wörtlich wie LESSING?

Die Abhängigkeit der gesamten abendländischen höheren Dramatik von der Antike offenbart sich sowohl in den Normen der formalen Struktur wie in der inhaltlichen. Wenn wir das ernste Drama des Abendlandes auf seine Struktur hin prüfen, so finden wir, daß von der hellenischen Tragödie an bis über SHAKESPEARE zu SCHILLER und WAGNER[2] die meisten Werke auf ein und derselben Grundform[3] aufgebaut sind; selbst das feinere Lustspiel — abgesehen von der Volkskomödie früherer Zeiten, die immer ihre Selbstständigkeit wahrte, und von dem modernen Schwank und der Posse — versucht sich dieser Struktur ebenfalls zu nähern; und es hat auch für die dramatische Grundform des Aufbaues nur eine sekundäre Bedeutung, ob, wie im sogenannten „Schauspiel", dem Produkte einer späteren Zeit, statt einer traurigen, eine versöhnende Lösung des Konfliktes eintritt, und ob die Handlung vereinfacht in drei, anstatt ehemals in fünf Akten sich abrollt.

Die „Immanenz" der griechischen Norm kann als historische Tatsache, wenigstens im großen und ganzen nicht bestritten werden. Nicht als ob diese Kunstform die ausschließlich vorhandene wäre. Neben der antik-griechischen steht noch die indische Drama-

---

[1] S. 426.

[2] Der künstlerische Aufbau der R. WAGNERschen Dramen ist noch nicht eingehend gewürdigt worden, obgleich auch hier sich seine Meisterschaft offenbaren würde, denn die architektonische Gliederung seiner Dichtungen ist bewunderungswürdig, den besten Stücken SHAKESPEARES gleich. Die Dichtungen von Rienzi, sowie der Entwurf zu „Jesus von Nazareth" können z. B. als vollendete Muster-Schemata der historischen Tragödie gelten.

[3] In GUSTAV FREYTAGS „Technik des Dramas" übersichtlich dargestellt.

tik, der ein relativ hoher Kunstwert von niemandem abgesprochen werden kann, und außerdem entwickelten sich im Abendlande unabhängig die mittelalterlich-christliche und die Volksdramatik. Wir wollen über deren Wert hier kein Urteil fällen, aber es muß konstatiert werden, daß sie ein autochthones Produkt bargen, daß die Entwicklung sie über bloß primitive Anfänge weit hinausgeführt hat, und daß in ihr, schon nicht zum mindesten in ihrer Organisation, die Keime zu einer erfolgreichen und höheren Weiterbildung liegen konnten. Allein noch ehe die selbständig erwachsene christliche Dramatik des Mittelalters sich zu höherer Kunstform entfalten konnte, schnitt ihr das Schicksal diese Entwicklung ab: die Renaissance brachte die Antike wieder zurück, und statt des in heimischer Erde gesprossenen Stammes grünte und wuchs, fruchtbringend, aus dem Safte seiner Wurzeln das Pfropfreis einer gestorbenen Kultur, nachdem es ein Jahrtausend im Herbarium der Geschichte vergessen geschlummert hatte. In der eigenen Zeit, in der eigenen Kultur, hatte die griechische „Tragödie" sich zwar ausgelebt, war sie langsam abgestorben, noch unter dem eigenen griechischen Himmel, weil „die Gattung erschöpfbar war." „Nur eine Gattung war möglich; wenn es mit dieser abwärts ging, so war kein Innehalten mehr, denn das Gehäuse der Tragödie, ihre Gestalt und ihre sämtlichen Voraussetzungen waren so großartig, daß alles bedroht war, wenn einmal der Geist diesen Leib nicht mehr vollständig beseelte."[1] Aber die Tote kehrte wieder und siegte — zuerst auf dem Umweg über den Römer SENECA. Was jedoch brachte man zurück, was siegte? War es die Mumie oder der Geist, oder war es ein glanzvolles Auferstehungswunder von beiden? — Je nachdem. Leib und Seele in der Harmonie des Lebendigen war schon ehedem zerstört. Die griechische Tragödie, wie die Komödie, war als Lebendiges schon mit ihrem Volke untergegangen, sie war ein so ausgeprägt nationales und kulturelles Produkt,[2] von der Wurzel bis zur Krone, daß sie, wenn sie wirklich hätte auferstehen sollen, unter Fremden gewandelt wäre, wie ein Gespenst unter dem Lichte eines anderen Tages, da man eine andre Sprache redet.

Zuerst holte man die Mumie ein. Die alten Kunsterzeugnisse

[1] JACOB BURCKHARDT, Griech. Kulturgeschichte, III, S. 255.

[2] cf. ebenda das Folgende.

wurden der Form wegen verehrt, noch ehe man ihren Geist zu fassen und ihn zurückzubannen vermochte. Sie waren „Literatur" geworden, man liebte sie zunächst um der Sprache willen.[1] Schon lange vorher hatte man TERENZ und PLAUTUS deswegen wieder hervorgeholt. — Die Einleitung der HROTSVITHA zu ihren Nachdichtungen ist ein urkundlicher Beleg dafür.

Aber weiterhin mußte die griechische Tragödie vervollkommnend wirken durch zwei Vorzüge, mit denen sie den Bedürfnissen der Kunst und der Zeit entgegenkam: die straffe, organische, künstlerische Form und den humanistischen Ideengehalt. Und wie die Plastik an dem griechischen Kunstwerke die Offenbarung eines höheren Musters und Kunstideals gewann, so auch die Dramatik. Die autochthone Kunst verblieb, aber nur in den volkstümlichen Gattungen heiterer Muse, die Gebildeten erkannten in dem römischen und griechischen ernsten Drama eine Superiorität, und wie schon die Tendenz der gesamten Geisteskultur sich der Antike hinneigte, so ward auch das antike Drama nunmehr zum Muster genommen. Die allmählich fortschreitende Kunst der Dramatik ist dessen konsequente Ausgestaltung, bis zu SHAKESPEARE, bis zu den Klassikern der Franzosen, bis zu LESSING und der deutschen Klassik.

Es mag verstattet sein, diesen Entwickelungsgang mit wenigen Hauptstrichen kurz zu skizzieren.

Es ist charakteristisch für die ganze Bewegung, daß zunächst die Rückimporteure der alten Form weniger die Künstler selbst waren, als die Gelehrten; und es ist ebenso charakteristisch, daß hier die ersten Nachahmungen der antiken dramatischen „Poesie" künstlerisch so gut wie wertlos waren. So geschah es an allen Kulturherden, in Italien, von wo die Renaissance ausging, in Frankreich, in Spanien, in Deutschland, in den Niederlanden.[2] Mit dem

[1] Ein Beleg für viele: „Der Danziger Arzt PLACOTOMUS, ein entschiedener Anhänger der Aufführungen TERENZischer Lustspiele, erklärte sich 1564 gegen die deutschen Aufführungen, die einer Lateinschule unwürdig seien, denn die Schüler sollten doch lieber für die periti und artifices, als für den vulgus imperitus und die opifices spielen — es sei widersinnig, wenn man in den Schulen bei Strafe verbiete, deutsch zu sprechen und doch deutsche Aufführungen veranstalte." CREIZENACH, Gesch. d. neueren Dramas, Bd. III, 1903. Seite 370.

[2] Der Holländer JOOST VAN DEN VONDEL, 1587—1679, macht insofern eine Ausnahme, als in seinen Werken, trotz allem künstlichen Klassizismus (Tragödie mit Chören), echtes Dichterblut pulst und er bis auf den heutigen Tag sich als

antiken Muster selbst trat aber zugleich ein nicht minder wichtiges Element mehr und mehr in den Vordergrund: der Theoretiker. Die mittelalterliche Dramatik war ein Naturgewächs, mit der antiken kam auch der maßgebende Gärtner, der ARISTOTELES. Seit 1498 war in Italien seine Poetik in lateinischer Übersetzung durch G. VALLA, seit 1508 im Original zugänglich [1] und trat neben die bisher vorzugsweise gebräuchliche Ars poetica des HORAZ. Die Regeln seiner Poetik enthalten die wichtigste und umfänglichste bis auf uns gekommene Dramaturgie der Alten. Wir sehen überall auf Grund des antiken Musters das Drama sich umformen, die Volkskunst mit der von den Gelehrten geförderten kämpfen, bis sie unterging. Es ist zu bemerken, daß die Autorität des ARISTOTELES, die sonst in allen anderen wissenschaftlichen Dingen gerade im Mittelalter floriert, in der Renaissance nachgelassen hatte, nun aber, nachdem er in Scholasticis etwas kritischer betrachtet wurde, in artibus um so mehr dominiert. — In Italien, am Hofe LORENZOS DE MEDIC erneuerte POMPONIUS LAETUS das römische Theater, „was auf die Fortentwicklung der dramatischen Kunst in Italien die schlimmste Rückwirkung äußerte; denn von da an wurde die Nachkünstelung der Alten einseitige Regel der höheren Dramatik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebejischen Roheit überließ.“ [2] Das erste italienische Trauerspiel nachantiker Form, der Orfeo des POLIZIANO, wurde 1472 in Mantua aufgeführt. „In der Tragik wurde die durch POLIZIANOS „Orfeo“ eröffnete Bahn eingehalten. Die tragische Dichtung war demnach Sache der Gelehrten, gleichsam ein Monopol des philologischen und antiquarischen Wissens, gewaltsames, kaltes und unpopuläres Reproduzieren klassischer Formen. An die Spitze dieser tragischen Machwerke stellen die Italiener die „Sofonisba“ von BRISSINO — eine geistlose Schulübung nach angeblich aristotelischen Vorschriften (1515). Auch die Komödie, die nicht nur als commedia dell' arte als reines Volksprodukt anzusehen ist, erhielt in der

einziger der gelehrten Renaissance-Poeten auf der Bühne behauptet hat, insofern nämlich, als in Amsterdam alljährlich ein Werk von ihm aufgeführt wird. Aber SCHERR trifft das Richtige, wenn er hinzusetzt, daß er „wenigstens offiziell mit Enthusiasmus“ verehrt werde. Patriotische und lokal-patriotische Rücksicht (GIESBRECHT VAN AEMSTEL!) sind das Hauptmotiv seiner Unsterblichkeit.

[1] cf. CREIZENACH, Gesch. d. n. Dramas, II, 479.

[2] SCHERR, Allgem. Gesch. der Literatur, I, S. 338, 355, 356.

commedia erudita, dem nun aufkommenden Gelehrten-Lustspiele, ihren Widerpart, auch für sie galten die Regeln des ARISTOTELES als einzige Richtschnur. TERENZ und PLAUTUS feierten in der Ursprache ihre Auferstehung vor der besten Gesellschaft, nicht nur der weltlichen, sondern auch der geistlichen Höfe und in den „Akademien".[1]

Am Hofe zu Ferrara machte man Ausstattungsstücke daraus, mit Ballett und Feuerwerk.[2]

In Frankreich trat unter FRANZ dem Ersten die literarische Renaissance der Antike um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Der Import geschah durch den Hof. Mochten es politische Gründe sein,[3] wie SCHERR annimmt, die den König zur Einfuhr des fremden Pfropfreises veranlaßten, oder mag im Herüberwandern der Antike aus Italien sich nur der Einfluß einer allgemeinen Zeitströmung geltend gemacht haben, das bleibe dahingestellt. KATHARINA VON MEDICI, die ruchlose, aber ebenso kluge und mit der geistigen Bildung ihrer Heimat erfüllte Frau, hatte am Hofe ihres Vaters, des Herzogs von Urbino, so viel der humanistischen Gelehrsamkeit und Kunst empfangen, daß es nicht zu verwundern ist, wenn sie auch am französischen Hofe ihrem Geschmacke Rechnung trägt, und auch durch sie die neuere Kunst dort Eingang und Protektion gewinnt.[4] „Diese Bemühungen trugen denn auch rasch ihre Früchte; sie drückten einerseits der französischen Poesie, die man gewaltsam nach den Mustern der Antike modelte, ohne dem Geiste dieser Muster irgend eine Einräumung zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten anderseits, indem sie die Bildung von allen

---

[1] cf. CREIZENACH, Gesch. d. n. Dramas, II, S. 1—7.

[2] cf. JAC. BURCKHARDT, Kulturgesch. d. Renaiss. III. Aufl. II, S. 35 u. f.

[3] „Es mußte, nachdem LUDWIG XI. die Macht der großen Vasallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchische Prinzip unendlich viel getan hatte, FRANZ I. sehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deshalb tat er den romanischen Formen, in denen er sich persönlich gefiel, zum Trotz alles, um die geistige Tätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantischen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünstigung, welche er und sein Hof den klassischen Studien zuteil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeschichte Frankreichs an das römische Altertum und nicht an das feudale Mittelalter zu knüpfen." SCHERR, a. a. O., I, S. 218.

[4] Über die Aufführungen italienischer Stücke am Hofe und über deren Einfluß bei CREIZENACH, Bd. III, S. 77, 89 u. f. das Nähere, sowie II, 449.

nationalen Erinnerungen losrissen und dieselbe gerade dadurch zu einer exklusiven Sache, zu einem Eigentum der Bevorrechteten machten, auch in geistiger Beziehung die schroffe Zerspaltung der Nation in privilegierte und geknechtete Stände." „Das Volksdrama erhielt sich eine Zeitlang von der Hofdichterei unabhängig, war jedoch nicht imstande, gegenüber den vom Hofe ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der mißverstandenen Auffassung und Nachahmung des klassischen Altertums seinen volkstümlichen Entwickelungsgang zu verfolgen und erlag daher binnen kurzem ebenfalls der Diktatur der höfischen Gelehrsamkeit." [1]

Die Antike bestimmt von nun an die Kunstform, aus der Praxis wie aus der Theorie heraus. Mag man, wie es bei CREIZENACH geschieht, der letzteren einen geringeren Einfluß zumessen als der ersteren, mag also das Renaissance-Drama mehr den Vorbildern der antiken Dramatiker, SENECA, EURIPIDES nachgemacht sein, als der Theorie des HORAZ und ARISTOTELES nachkonstruiert, der Effekt ist derselbe, denn Praxis und Theorie gehen vereint auf ein gemeinsames Ziel zu. Mit voller theoretischer Absicht wird das alte Volksdrama bekämpft „bis aufs Messer",[2] um das neue, mitunter jämmerliche, höfisch-akademische Kunstprodukt ein Korybantenlärm gemacht, den nicht nur die Clique anhebt, nein, in den die hochachtbaren Spitzen der philologischen Gelehrsamkeit nicht minder wie die Spitzen des Staates einstimmen.[3] Tatsache ist und bleibt, daß von JODELLE an über BOILEAU bis zu

[1] SCHERR, am angef. Orte.

[2] cf. CREIZENACH, Bd. II, S. 440 und III, S. 78. 85 u. s. w.

[3] Bei der Aufführung der Kleopatra des JODELLE, des ersten „Plejaden"-Gestirnes, der sein Machwerk mit Chören ausstattete und es in schwerfälligen Alexandrinern klappern ließ, war König HEINRICH II. zugegen, „er schenkte dem Dichter fünfhundert Taler und gab ihm noch andere Gnadenbeweise wegen dieser chose nouvelle et très belle et très rare". „Vermutlich war es nach einer dieser Aufführungen, daß die „docte bande" der jungen Dichter zu Ehren JODELLES in Arcueil bei Paris jenes Festmahl hielt, bei dem ein Bock als tragisches Tier mit Blumen bekränzt in diese Versammlung hineingetrieben wurde. Auch die Lobgedichte, die die Freunde nach humanistischer Sitte dem Tragiker widmeten, leisten an grotesker Überschwänglichkeit das Äußerste. RONSARD meinte sogar, daß SOPHOKLES, wenn er noch lebte, von JODELLE lernen könnte." Von la Péruse, Stern Nr. 2 der Plejaden, meinte der Jurist FRANÇOIS DE NESMOND, daß er mit seiner Medea den EURIPIDES verdunkeln werde. CREIZENACH, II, 447 u. f.

RACINE und CORNEILLE und die ganze französische Klassik hindurch, die antiken Muster und der ARISTOTELES den Kanon angaben.[1]

Interessant ist der Kampf zwischen der Renaissance-Antike und der autochthonen Kunst in Spanien. In Frankreich entschied das sic volo des Hofes, hier stritt ohne höhere Eingriffe die Kunst der Gelehrsamkeit mit der Kunst des Volkes und der der Künstler. Die letztere behielt die Obergewalt. Aber das Ringen selbst ist lehrreich genug. Denn auch auf spanischem Boden bemühte man sich, dem Zuge der Zeit folgend, römische und griechische Stücke zu übersetzen und sie selbst oder nach dem antiken Muster gearbeitete neue Schöpfungen auf die Bühne zu bringen. Neben JUAN BOSCAN bearbeitete bereits 1515 FR. DE VILLALOBES den Amphytrion, der Philosophieprofessor FERNAN PEREZ DE OLIVA in Salamanca um 1530 unter anderen die sophokleische Elektra, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gingen nachweislich eine Reihe von Schauspielen nach antikem Zuschnitte über die Bühnen.[2] Ebenso war in Sevilla um 1550 eine gelehrte Partei, JUAN DE MALARA an der Spitze, bemüht, Komödien wie Tragödien nach antikem Muster populär zu machen. „Diese Männer überschritten in nichts die alten, bei den Griechen beobachteten Gesetze, sei es, daß damals die Zuschauer lenksamer, oder daß sie geschmackvoller und gebildeter waren, als in unserer Zeit; mochte die Fabel auch schmuck- und kunstlos und arm an Inhalt sein, sie wurde doch ohne undankbares Mißfallen angehört.“[3] Die

[1] Für den Autoritätsglauben der Theoretiker, über den sich CREIZENACH im zweiten Bande des genannten Werkes ausführlich verbreitet, so daß wir nur auf diesen Abschnitt hinzuweisen brauchen (S. 478 u. f.), gibt dieser folgenden treffenden Vergleich: „Bei Erörterung der Frage, welche von den in Italien eingeführten Arten der Chormusikbegleitung am schönsten und wohlklingendsten sei, meint der Verfasser des Successo dell' Alidoro, diese Frage sei schwer zu entscheiden, da man die Ansichten der Alten nicht kenne. Es ist das ungefähr der Standpunkt jenes Humanisten, der gesagt haben soll, man wisse leider nicht, ob das Öl gefrieren könne, weil PLINIUS sich darüber nicht äußere.“

[2] SCHACK, Gesch. d. dramat. Literatur u. Kunst in Spanien. I, S. 207 u. 208; 244 u. f.

[3] LA CUEVA bei SCHACK, I, 245. LA CUEVA, dessen „echtem Dichtergeist“ (SCHACK) die spanische Dramatik eine wirksame Fortbildung verdankt, nimmt bei aller Anerkennung, die er der gelehrten antiken Nachahmung spendet, in seinen dramaturgischen Auseinandersetzungen (Exemplar poetico) warm für die eingeborene Volkskunst Partei. „Der Grund, weshalb die Gesetze der Komödie

horazische Poetik übersetzte DON LUIS ZAPATA, die des ARISTOTELES JUAN PEREZ DE CASTRO.

Zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts und im siebzehnten erreichte die siegreiche Volkskunst ihre höchste Blüte. Das spanische Theater reifte zur Klassik und bildete eine Kunst, deren selbständiger Wert weit über die nationale Bedeutung hinausgeht, der berühmten der Franzosen in nichts nachsteht, ja als rein nationale zum Teil über jene zu setzen ist. Und trotzdem, und gerade zu den Zeiten des großen LOPE DE VEGA, „des Wunders der Natur", wie ihn sein Landsmann CERVANTES nannte,[1] machte sich, und wiederum speziell gegen ihn, eine antikisierende Richtung geltend, „eine Partei von Gelehrten und Halbgelehrten", welche die kritische Opposition gegen das Nationalschauspiel erhob und ihrem Unmut über die vernachlässigten Regeln in Angriffen gegen die Volksbühne Luft machte. — „Es ist immer der unselige ARISTOTELES, es sind immer die drei Einheiten, auf die man sich beruft; unter den Vorwürfen, die dem LOPE DE VEGA gemacht werden, steht immer voran, daß er nicht PLAUTUS, TERENZ oder SENECA sei, daß er die gleichmäßige Würde des tragischen Stiles vernachlässige und in dem Komischen wiederum die diesem angewiesene Sphäre überschreite."[2] SCHACK sagt sehr treffend:

in Spanien verändert worden sind, liegt nicht darin, daß in Spanien Mangel an Talenten und Gelehrten gewesen wäre, die die alte Bahn hätten verfolgen können; sie führten vielmehr diese Neuerungen in Übereinstimmung mit der jetzigen Zeit und ihren Erfordernissen ein und befreiten uns von jenem Herkommen, welches uns zwang, so viele Dinge in den Zeitraum eines Tages einzuengen." „Mir aber werfen die Freunde dieser Regeln vor, zuerst die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Akten einen abgenommen und die Akte auf Sornados zurückgeführt zu haben. Wie jedoch? Zwang uns nicht die Veränderung der Zeit und ihres Geschmackes, auch unser Verfahren zu ändern und mannigfaltiger zu machen? und kann man leugnen, daß Erfindung, scherzhafte Anmut und sinnreiche Dispositionen eigentümliche Vorzüge der neuen Komödie sind? Sie haben vor der alten die verwickelte Intrigue und ihre Lösung, neue dem Ausländer unnachahmliche Kunst, voraus, und sind so reich an vorzüglichen Verwicklungen und belustigenden Scherzen, daß ihnen etwas an die Seite stellen, sie beleidigen heißt." „Endlich räumen die Einsichtsvollen unseren Komödien wegen der kunstvollen Gestaltung und der Mannigfaltigkeit ihres Inhaltes den Vorrang ein." (SCHACK, a. g. O. I, 278—79.)

[1] In der Vorrede zur Ausgabe der Entremeses.

[2] SCHACK, a. a. O. II, S. 505 u. f. — Dort sind auch die Wortführer der klassizistischen Dramaturgie angeführt und zitiert: ANDRES REY DE ARTIEDA,

„Hätte diese Partei den Sieg erhalten, so wäre das spanische Theater, ebenso wie das italienische, in das Joch einer falschen Theorie geschmiedet worden: die neuere Poesie würde um eine der anziehendsten unter ihren wenigen wahrhaft eigentümlichen Bildungen ärmer sein; die dramatische Literatur der Spanier würde nicht einem üppigen, mit Blüten und Früchten aller Art prangenden Felde gleichen, sondern einem dürren, spärlich mit verkrüppelten Gesträuchen besetzten Acker; sie würde, statt neuer und originaler Schöpfungen, die selbst nachgeahmt zu werden verdienen, nur frostige und langweilige Nachbildungen antiker Muster aufzuweisen haben. Glücklicherweise lag jedoch ein solches Resultat um diese Zeit ferner als je. Der Sieg, welchen LOPE DE VEGA dem nationalen Schauspiele erkämpft hatte, war so entschieden, daß die Angriffe einer feindseligen Kritik nichts dagegen vermocht haben würden."[1]

Die spanische Dramatik blieb somit in ihrem Kerne vor jener Antikisierung bewahrt, wie sie die französische erfuhr, aber sie blieb trotz aller Fruchtbarkeit im allgemeinen nur auf das Mutterland beschränkt, während in allen anderen Ländern der fremde Samen importiert oder doch wenigstens die heimische Pflanzung mit ihm gekreuzt wurde.

In Deutschland war zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit den Humanisten die Nachahmung antiker Dramen aufgetaucht, wenn auch zunächst nur als Buchdrama.[2] Der Domherr ALBRECHT VON EYB († 1475) hatte die Freude am PLAUTUS aus Pavia mitgebracht, HANS NITHARD veröffentlichte 1486 eine Übersetzung des Eunuchen u. s. w. Das alles hatte zwar zur Bühne keine Beziehung,

---

FRANCISCO CÁSCALES („Die Dichter des Auslandes, wenigstens die einigermaßen namhaften, studieren die Ars poetica und kennen die Regeln und Gesetze, welche in der epischen, und lyrischen und tragischen und komischen Poesie beobachtet werden müssen; daher bleiben sie denn auch vor Fehlern bewahrt und sehen die Mängel unserer Schauspiele ein"), CHRISTOVAL DE MESA (in dem Prolog zu seinen „Rimas", 1611, klagt er, „daß man ganz unpassend im Lustspiel Könige, in der Tragödie Leute geringen Standes auftreten lasse; und in seinen Episteln macht er sich über die Menge und Unregelmäßigkeit von LOPES Schauspielen lustig"), und vor allem C. SUAREZ DE FIGUEROA, aus dessen „Pasagero" 1617 SCHACK einen längeren Auszug gibt.

[1] a. a. O. II, 507.

[2] cf. CREIZENACH, a. a. O. III, S. 245 u. f. und SCHERER, Gesch. d. deutschen Lit. 4. Aufl. S. 251.

aber bereits in den dreißiger Jahren des nächsten Jahrhunderts bürgern sich die lateinischen Aufführungen an den Schulen[1] und an geistlichen wie weltlichen Höfen ein. „Im lateinischen Drama vollzieht sich der Fortschritt. TERENZ wird in den Schulen gelesen, von den Schülern im Original aufgeführt und von den Lehrern nachgeahmt. — Und wie auf Grund des antiken Dramas in Italien, Frankreich, Holland, England eine eigene dramatische Dichtung entstanden war, so traten die dichterischen Kräfte dieser Länder in Wechselwirkung mit Deutschland und erhielten durch das Schuldrama mittelbar auch auf die Volksdramen Einfluß.“[2] Allein das ganze Jahrhundert hindurch blieb neben dem gelehrten, deutschen oder lateinischen, Drama die volkstümliche Dramatik in Blüte, ja behauptete den Vorrang. Im letzten Jahrzehnt kamen die englischen Komödianten. Ihr Erscheinen bedeutet einen Wendepunkt und eine wichtige Etappe in der Entwickelung des deutschen Theaters.

Auch jenseits des Kanals hatten Humanismus und Renaissance neben der autochthonen Dramatik das antike Vorbild zum Muster aufgestellt, bereits 1562 war die erste Tragödie (der Gorboduc des Lord SACKVILLE und des THOMAS NORTON) zur Aufführung gelangt und hatte den Blankvers zur Einführung gebracht.[3] Wenn CREIZENACH meint,[4] daß die klassizistische Richtung auf die jener einzelnen Tragödienaufführungen in den Juristengesellschaften beschränkt blieb, im übrigen die gelehrten Dramatiker in England ebenso wie um dieselbe Zeit in Deutschland sich an den volkstümlichen Stil hielten, so ist doch dabei wie überall sehr wohl zu unterscheiden zwischen einer mehr oder weniger direkten Stilimitation der alten Klassik und einem Einflusse der Antike auf die Form des Dramas überhaupt. England hat den größten Dramatiker der neueren Zeit hervorgebracht, SHAKESPEARE. Es wird niemandem einfallen, ihn mit der philologischen antikisierenden Richtung eines JODELLE und VONDEL identifizieren zu wollen. Die lediglich äußeren Formen

[1] cf. ebenda S. 410.

[2] SCHERER, Gesch. der deutschen Lit. 4. Aufl. S. 303.

[3] Gegen diesen Gorboduc, der als erste „regelmäßige Tragödie“ gepriesen wird, erhebt jedoch ein Sir PHILIP SIDNEY, ein großer Verehrer der Aristotelischen Einheiten, bereits den Vorwurf, daß er die Einheit des Ortes und der Zeit verlege (cf. ULRICI, Shakespeare S. 88).

[4] III, S. 563.

der Tragödie und darauf bezügliche „Gesetze", wie Chöre, die bekannten Einheiten, die Reinheit des Tragischen von komischen Elementen, die Forderung, daß in der Tragödie der Held nicht niederen Standes sein sollte, kurz, all' den rein äußeren Regelkram, den die Philologen aus dem ARISTOTELES heraus- und nachnormiert hatten, um die Freude zu haben, möglichst autoritätsgetreu auf klassische Manier sich räuspern und spucken zu können — diesem ganzen Schulanzug war schon MARLOW entwachsen gewesen, er hätte ihm und vor allem dem SHAKESPEARE gepaßt wie dem Riesen ein Kinderkleid, und selbst die Verfasser des genannten Gorboduc hatten nicht streng der Antike nachgebildet, sondern „ihr Werk verhält sich zur Antike wie der Blankvers zum jambischen Senar."[1] Aber wir finden auch im SHAKESPEARE, wenn auch ungleich künstlerisch erweitert und außerordentlich vervollkommnet, die innere Struktur der griechischen Tragödie wieder, die Ökonomie des alten Schemas. Wenn diese Übereinstimmung nicht vorhanden wäre, wie wäre es sonst möglich, daß die Theoretiker immer die „unumstößlichen Gesetze der Tragik" aus der Antike und aus ihm zugleich herausdokumentieren könnten? Wer an einzig mögliche dramatische Gesetze glaubt, wird nun behaupten, daß eben diese Übereinstimmung nur ein Beweis für diese absolute Gesetzmäßigkeit sei — indem ihm SHAKESPEARE alsdann als das Genie erscheint, das unabhängig aus sich selbst heraus diese Norm wiederum fand, weil er ja nur diese eine finden konnte. Und da SHAKESPEARE wiederum für alle abendländischen Völker — früher oder später — das befruchtende Vorbild wurde, so wäre aus solcher Art Immanenz die unbedingte Gültigkeit der Gesetze des Dramas, von der Antike bis in die Moderne, theoretisch wie praktisch bewiesen.

Ich meine aber, daß aus der Tatsache, daß die höchste tragische Kunstform in alter und neuer Welt schematisch bis zu einem gewissen Grade übereinstimmt, noch nicht ausschließliche Möglichkeit und notwendige Giltigkeit für alle hohe Kunst in aller Zukunft gefolgert werden müsse. Der Beweis ex consensu omnium ist immer nur relativ. Die Übereinstimmung zwischen SHAKESPEARE und der Antike, sowie auch der deutschen Klassik von LESSING bis zu WAGNER ist eine historische Tatsache, aber

[1] Vergl. ULRICI, Shakespeare. S. 73 u. 74.

man lasse sich durch die Tatsache nicht befangen machen, sondern suche, über sie hinaus zu denken.

Bei aller Originalität und Freiheit der SHAKESPEAREschen Schaffens darf nicht vergessen sein, daß auch er mitten in seiner Zeit wurzelte und von ihr nicht losgelöst werden kann, wie der Montblanc nicht zu trennen ist aus der Kette der Alpen. Ebenso wie SHAKESPEARE und seine Vorläufer auch dem freien Volksdrama nahe standen und aus diesem Boden die Kraft für eine neue Kunst sogen, Komisches mit Tragischem verknüpften (ein höchst wichtiges Moment der christlichen Dramatik, ein Fortschritt gegen die Antike!), die Freiheit des Ortes nach der dramatischen Notwendigkeit vertraten und damit an Stelle übermäßiger undramatischer Botenberichte, mit denen in aller ortseinheitlichen Klassik so viel gewirtschaftet werden muß, die sichtbare Handlung auch im Detail entwickeln konnten, wie sie die Prosa in die Tragödie aufnehmen konnten, ebenso wurzeln sie aber auch mit ihrer Kunst auf dem Boden, den die Antike gedüngt hatte. Darauf weist z. B. auch ULRICI ganz deutlich und bestimmt hin: „Der Entwickelungsgang des englischen Dramas bis zu dem Punkte, da es diesen allgemeinen Begriff der dramatischen Poesie zu verwirklichen begann, zeichnet sich unter anderem auch dadurch aus, daß es mit großer Sicherheit nur soviel des Fremden aufnahm, als es zur eigenen Fortbildung bedurfte, und das Aufgenommene ebenso rasch als gründlich sich zu assimilieren wußte. Darum war es ihm nur nützlich, daß jener Einfluß der antiken Kunst und Wissenschaft nicht nur auf die Poesie, sondern auch auf die ganze Bildung der Nation seit dem sechzehnten Jahrhundert sich mehr und mehr steigerte. Der Nutzen, der daraus der dramatischen Kunst entspringen mußte, leuchtet von selbst ein. Mangel an geregelter dramatischer Form, an kunstgemäßer Komposition, an richtiger Würdigung des Tragischen und an Feinheit und Grazie des Komischen, war gerade der Hauptfehler jener aus den Moralitäten und Interludes hervorgegangenen Versuche eines regelmäßigen Dramas. Das Geheimnis der Form aber ist das Letzte und Höchste in aller Kunstübung. Mit Recht glauben wir daher den Zeitpunkt, in welchem unter Einwirkung des antiken Dramas das Englische zur Ausbildung der künstlichen Form sich zu erheben begann — ein Fortschritt, der in seinem ersten Keime mit jener Umbildung der Moralitäten und Interludes zu Tragödien und Komödien zusammen-

fällt — als den Anfang einer neuen Periode in der Geschichte der englischen Bühne bezeichnen zu müssen. In diese Periode fällt die Entstehung des SHAKESPEAREschen Dramas und bildet den Gipfelpunkt desselben."[1]

Und wie rasch hatte sich diese Entwickelung vollzogen! 1562 die Tragedie of Gorboduc, und nicht viel mehr denn 30 Jahre später stand SHAKESPEARE in der Glanzperiode seines Schaffens. Man erwäge auch, daß diese dramatische Kunst Englands im engen Verhältnisse zum Hofe, zur Aristokratie stand, also den von der Renaissancebildung am meisten beeinflußten Kreisen, daß jener Gorboduc bereits seine Aufführung unter den Augen der Königin erlebte,[2] daß von ihren Verfassern der eine Lord Schatzmeister von England, der andere Angehöriger der Universität Oxford war — daß die Schauspieltruppen entweder im Dienste der Spitzen der höfischen Aristokratie standen oder doch wenigstens deren Protektion genossen — so ergibt sich für die englische Dramatik das Milieu des geistigen Lebens der Renaissance ohne weiteres, und mit diesem der Einfluß der Antike. BEN JONSON, der Nebenläufer SHAKESPEARES, steht in seiner Gelehrsamkeit mit seinen dramatischen Absichten prinzipiell und ausgesprochen auf der Antike,[3] er entschuldigt sich in der Vorrede zum Sejanus, daß er das Stück nicht mit Chören versehen habe, aus stofflichen Rücksichten und aus Rücksicht auf das Publikum, er sucht die Aristotelischen Einheiten, wenigstens die von Ort und Zeit, festzuhalten und debattiert darüber. — Daß dieser Einfluß der Antike, so wie er sich nun einmal in der Geschichte dokumentierte, für die Kunst und ihre Form ganz außerordentlich heilsam war, ja vielleicht zuletzt die neue Periode der Höhe erst ermöglichte, das wird niemand leugnen wollen, nur hat dies hier keine prinzipielle Bedeutung weiter.

Neben den englischen Komödianten, die der neuen Form des Dramas in Deutschland den Boden bereiteten, stehen auch die speziell deutschen Dichter und Poetiker, die in der Folgezeit von Einfluß

---

[1] a. a. O. S. 70, 71.

[2] Von 1568—1580 wurden der Königin 51 Stücke vorgeführt (siehe Graf BAUDISSIN, Ben Jonson und seine Schule, Leipzig 1836, Bd. I, Chronolog. Übersicht, XXIX).

[3] 1566 ward z. B. die Jokaste (?) des EURIPIDES gespielt, von 1559—1566 übersetzte HEYWOOD zehn Tragödien des SENECA.

auf die Entwicklung der deutschen Dramatik geworden sind, unter dem Einflusse der Antike. MARTIN OPITZens Poetik geht indirekt auf die des HORAZ zurück, die Werke der Griechen und Römer werden als Muster gepriesen, GRYPHIUS, der hauptsächlichste Dramatiker seiner Zeit, schließt sich eng an SENECA an, desgleichen LOHENSTEIN. Ersterer hat in Leiden studiert und sich an JOOST VAN DEN VONDEL gebildet, von dessen Tragödien er auch eine übersetzte.

GOTTSCHED alsdann setzte gleich auf den Titel seiner Sammlung „regelmäßiger" Tragödien die Worte: „Die deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet", und die Franzosen, die er zur Reinigung des Geschmackes auf die Bühne verpflanzte, waren eben jene nach antikem Muster gebildeten Klassiker; der Kampf aber, den LESSING wider den Zauberlehrling und dessen Geister führte, war, wie bereits erwähnt, ja nur ein Kampf um den ARISTOTELES, den richtig interpretierten gegen den mißverstandenen. Durch LESSING ward SHAKESPEARE wieder zum Muster erkoren, die Stürmer und Dränger lasen aus ihm zwar eine mißverstandene Regellosigkeit, aber der junge GOETHE studierte ihn mit gleicher intensiver Begeisterung, wie der junge SCHILLER; und wie weit die antike Form selbst unsere Größten noch beeinflussen konnte, zeigt die Braut von Messina.

Trotz aller Selbständigkeit also und aller Erweiterung, die das ernste Drama in neuerer Zeit in Spanien, England und Deutschland und zuletzt in Frankreich erhielt, trotz aller Abweichung im Äußeren von speziell antikem Zuschnitt und hohlem, äußerlichem Regelkram — LESSING schon betonte, daß ARISTOTELES „verschiedene zufällige Eigenschaften hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht habe"[1] — ist unser dramatisches Fühlen und Empfinden noch von der Antike abhängig. Die Antike hat das Muster zu einer Neugeburt, zu einer Erhöhung und Vollendung der ernsten Dramatik gegeben, gewiß, aber wir haben dabei verlernt, daran zu denken, daß es neben ihrer Architektur und ihren Stilen noch andere geben könne; ihr wesentlichstes Form- und Gestaltungsprinzip ist durch die jahrhundertelange ausschließliche Tradition uns so in Fleisch und Blut

[1] Hamb. Dram. Stück 77. Über den Zusammenhang JOHNSONS mit der Antike siehe des Weiteren auch: ULRICI, S. 274, 276, 266 u. f., 285, 337, und Graf BAUDISSIN in der Vorrede zu genanntem Werke.

übergegangen, daß wir keine andere mehr kennen, noch kennen können und so in die Annahme geraten, sie sei die einzig mögliche. Es ist, als wäre seit den Tagen der Renaissance nur in deren Stil gebaut worden, und als würde demnach dieser als die Form angesehen werden müssen, die die „immanenten" Gesetze einzig möglicher Baukunst repräsentiere, weshalb immer wieder zum VITRUV zurückgekehrt werden müsse, um jene zu erforschen — mag man auch darüber streiten, ob die großartige, aber schlichte und begrenzte Form des griechischen Tempels oder die des Pantheon und der Peterskirche nachzubilden sei.

So ist es gekommen, daß die Norm des neueren Dramas, in Übereinstimmung mit der antiken, mit dem Anspruche unverbrüchlicher Gesetze auftritt, Theorie und Praxis wechselweise bestimmend. Unsere ganze höhere Bildung aber, die sich auf dem philologisch-humanistischen Gymnasium aufbaut, hat immer dafür gesorgt, daß die alte These von Generation zu Generation sich forterbte — als „die" Gesetze der Kunst, und von sonstigem Gesetz und Recht, das mit ihr geboren ward, war leider nie die Frage.

Die Bindung der humanistischen Erziehung an die Antike hat zur Folge gehabt, daß auch die dramaturgische Bildung und Lehre sich mit dem Altertume verknöcherte. Die Antike war der Brunnen, aus dem man das Material höherer Erziehung schöpfte. Alle Lehrkräfte gingen aus der philologisch-archäologischen Schule hervor, ihre Wissenschaft wurzelt im Altertume. Wurde vom „Drama" gesprochen, so war die Poetik des ARISTOTELES das gegebene „klassische" Studienobjekt, an ihr versuchten sich exegetisch die Lehrer in Schulprogrammen und Dissertationen, sie ward — mit und ohne LESSING — dem Unterricht zu Grunde gelegt und den jungen Seelen als Norm eingeprägt. Daß Lohengrin und die Meistersinger erstklassige Werke der dramatischen Kunst seien, davon erfährt man in Prima und Sekunda so gut wie nichts, daß aber „Furcht und Mitleid" die einzigen Wirkungen des „Tragischen" seien, daß die „echte" Tragödie eine „Katharsis" bezwecke, das und anderes wird haarklein aus des ARISTOTELES' kanonisierter Autorität auseinandergesetzt und eingebläut. So wird die Norm als „Gesetz" in den jungen Köpfen festgesetzt und bleibt drinnen, unauslöschlich, bis die Locken des gebildeten Mannes grau werden. Zwischen der Prima und dem Grabe steht aber Wirken und Leben. Wird der also Gebildete wieder Lehrer und Erzieher, so sorgt er dafür, daß

die alte Norm und die alte Autorität, die unauslöschlich fest dem Gehirn eingeprägt sind, wieder weiter verkündet werden und so in infinitum. Man trägt die Norm zeitlebens mit sich herum, legt sie an, wenn man als Zuschauer vor der Bühne sitzt, legt sie an als berufener Kritiker in Rezensionen; keiner kann und darf ihrer entraten, selbst wer dramatisch produziert, wenn er nicht das Publikum, das gar nicht mehr anders empfinden kann als nach jener in Fleisch und Blut übergegangenen Regel, vor den Kopf stoßen und somit einem Mißerfolge mit Sicherheit entgegengehen will. So wird die Schablone von Generation zu Generation weiter geschleppt, so entstehen und herrschen die „unumstößlichen Gesetze" aller Tragik!

§ 6

Wie die formale Struktur des abendländischen Dramas als Grundgesetz der Kunst angesehen wurde und wird, so haben auch inhaltliche Normen von Anfang an diesen Charakter in Anspruch genommen, und die nomothetische Ästhetik hat sie spekulativ derartig mit dem „Wesen" der dramatischen Kunst verknüpft, daß sie für die Produktion wie für die Rezeption zu Maßstäben von fast absoluter Gültigkeit geworden sind. Ausgangspunkt ist auch hier durc seine andauernde geschichtliche Nachwirkung ARISTOTELES geworden.

Freilich ist nicht der gesamte Normenkodex des Stagiriten bis zur letzten Kleinigkeit und Nebensächlichkeit beibehalten worden; die bornierte Einseitigkeit, mit der ehedem „Klassizisten" der Renaissance jede sekundäre Vorschrift des antiken Dramaturgen in buchstäblicher Pedanterie sklavisch zu befolgen bestrebt waren, ist längst der Naturkraft originaler Produktion gewichen, und außerdem hat die wissenschaftliche Ästhetik der letzten Jahrhunderte, insbesondere die deutsche, durch eigene Gedankenarbeit die normative Behandlung der dramatischen Probleme außerordentlich vertieft und dadurch zugleich erweitert und modifiziert.

Aber trotzdem wirkt die griechische Auffassungsweise auch hier noch immer in den wichtigsten Dingen nach, und besonders hat das ernste Drama es sich immerfort gefallen lassen müssen, nach der eigentümlichen Idee der griechischen Tragödie normiert zu werden, indem man das „Tragische" als eine Erscheinung faßte, die in ihrem „Wesen" auf eine einheitliche Grundidee zurückgeführt werden und demnach auch eine entsprechende absolute Norm in sich tragen müsse. So sind inhaltliche „Gesetze" des Tragischen prokla-

miert worden, die den Anspruch erheben, befolgt werden zu müssen, wenn die Forderung des Tragischen erfüllt werden, d. h., wenn das Kunstwerk ein Anrecht auf Beachtung und Beifall haben solle. Der „Begriff" des Tragischen wird aus der alten Norm gefolgert, und aus dem Begriffe wiederum das normative Postulat, der Begriff somit im Kreislaufe aus der Norm wieder selbst zur Norm umgeprägt.

Unter den mancherlei Ansichten, die Aristoteles über die Tragödie entwickelt, haben besonders die Lehre von der tragischen Wirkung und die von der tragischen Schuld am nachhaltigsten gewirkt; sie sind noch ununterbrochen Gegenstand der Forschung, nicht nur als Probleme der antiquarischen Exegese, sondern als lebendige der Ästhetik.

Wir beschränken unsere Untersuchung auf das Problem von der tragischen Schuld als das geeignetste Beispiel für unsere prinzipiellen Zwecke. Die aristotelische Theorie von der Wirkung der Tragödie, die das Problem von Furcht und Mitleid sowie das der Katharsis umfaßt, müssen wir schon deshalb beiseite lassen, weil sie in ihrer wissenschaftlichen Fassung sich nicht einfach und unzweideutig als bloße Norm repräsentiert, sondern vielmehr, ehe sie zu normativer Konsequenz zurecht geschliffen wird, einen heiklen und schwierigen Strauß von Vorfragen in sich schließt, deren Schwerpunkt mehr ein anderes Material betrifft, als die Norm selbst, die zuletzt aus diesem heraus gefolgert wird. Daher müßte ein Eingehen auf Fragen verlangt werden, die einerseits lediglich ins Gebiet philologischer Textexegese gehören, andererseits sowohl sich in weitverzweigte und dunkle Gebiete archäologischer, ethnologischer und völker-psychologischer Untersuchungen verlieren, als auch der rein individual-psychologischen Forschung der speziellen Ästhetik. In Rücksicht auf die zahlreichen Deutungen und Streitfragen, die sich in einer Fülle von Literatur kund geben, muß — schon aus diesem äußeren Grunde — die Frage nach der vielumstrittenen aristotelischen Theorie der tragischen Wirkung beiseite gelassen werden. Ihre Bedeutung wurzelt zudem viel mehr auf diesem rein explikativen Felde, als auf dem speziell normativen. Und überdies fließt die Norm, die ARISTOTELES alsdann aus ihr fordert, in der gemeinsamen der *ἁμαρτία* zusammen, der einer bestimmten tragischen Schuld.[1]

Die Lehre von der tragischen Schuld besagt in ihrer einfach-

[1] Im 13. Kapitel der aristotelischen Poetik § 1—6 entwickelt. — Die Zitate, sowohl die des Textes wie der Übersetzung sind nach der griechisch-deutschen Ausgabe von SUSEMIHL (Leipzig 1874) gegeben.

sten und allgemeinsten Fassung, daß der Untergang eines dramatischen Helden in kausalem Zusammenhang stehen müsse mit einer von ihm begangenen Verfehlung. Somit ist der Leidende und Untergehende in irgend einem gewissen Maße schuld an seinem Verhängnisse, und nur durch diese Schuld soll uns der Anblick seines Leidens und Untergehens erträglich erscheinen, vermag beim Tragischen die ästhetische „Lust" einzutreten. Ein unverschuldetes Leiden würde uns Mißbehagen erwecken; das Leiden muß daher in unserem Vorstellungsgange „gerechtfertigt" sein — schuldloses Leiden widerstreitet unserem Gerechtigkeitsgefühle; der Dichter muß diesem Rechnung tragen, indem er keinen Helden uns vorführt, dessen Untergang nicht durch eine Verfehlung verursacht und gerechtfertigt wäre. Oberste Norm aller echten Tragik ist also das Gesetz der tragischen Schuld (hier im allgemeinsten Sinne des Wortes genommen), der „poetischen" Gerechtigkeit; sie galt und gilt vielfach noch als die Grundbedingung alles Tragischen, als ein Naturgesetz der Tragödie. Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts hat diese Theorie durch philosophische Spekulation immer fester begründet[1] und das Problem durch metaphysische Fundamentierung weit tiefer gefaßt, als wir es aus der Urquelle des ARISTOTELES entspringen sehen. Für die Exegeten der großen Dichter, vor allen Dingen SHAKESPEARES, für Männer wie GERVINUS und ULRICI, wurde sie zum unbedingten Maßstabe der Kritik und Analyse, so daß sie schließlich dem allgemeinen Bewußtsein in Fleisch und Blut überging, so daß auch die Produktion selbst in ihr die erste Regel und Grundbedingung aller tragischen Konzeption annahm. Ein Dichter wie OTTO LUDWIG z. B. sah in dem Momente der Schuld den Kardinalpunkt aller Tragik und klar und deutlich spricht er aus: „Die Schuld ist ein Kind der Freiheit, das ganze Leiden muß notwendig aus der Schuld folgen, ja schon darin liegen. Die Schuld setzt den Perpendikel des Uhrwerkes in Bewegung."[2]

Es kam schließlich so weit, daß eine unbefangene Exegese der Meisterwerke kaum noch möglich war, die einseitige Theorie spannte sie auf das Prokrustesbett; das „Hineinerklären von Schuld" hat mitunter bis zur Lächerlichkeit gehende Tüfteleien zuwege gebracht und die Interpretation der dichterischen Gedanken bis zur Platitude hinabgedrückt.

[1] Vergl. die Übersicht bei VOLKELT, Ästhetik des Tragischen, 1897 S. 143—148.

[2] Werke, hrsg. von ADOLF BARTELS. Leipzig. Bd. 5, S. 124.

Es ist nicht zu verwundern, daß die Theorie, von allen Seiten durch die Autoritäten der führenden Philosophen und Ästhetiker — um nur SCHELLING, HEGEL, VISCHER, CARRIERE, ZEISING zu nennen — unterstützt, in ihrer Popularität durch die Pädagogen nur noch bestärkt und perpetuiert wurde. Wem ist nicht aus der eigenen Gymnasialzeit das „Gesetz der tragischen Schuld, der poetischen Gerechtigkeit" erinnerlich, wie viele deutsche Aufsätze haben das Thema behandelt und die Schuld von irgend einem Helden einer klassischen Tragödie nachweisen und begründen müssen. Und dabei wurde dies Gesetz im sogenannten „deutschen" Unterrichte oder bei Gelegenheit der SOPHOKLES-Lektion schön klassisch aus dem ARISTOTELES erschlossen, am Ödipus und an der Antigone vordemonstriert.

Man prüfe sich doch einmal aufrichtig, ob die Norm nicht unser Geschmacksurteil in puncto des ernsten Dramas vollständig beherrscht, ob wir wirklich imstande sind, die Aufführung eines ernsten Dramas mit anzusehen, ohne daß bei der Erweckung von „Furcht und Mitleid" in irgend einer Idee, mag sie auch noch so weit liegen, noch so allgemein über dem Ganzen schweben, oder mag sie das Resultat noch so geschraubter Interpretation sein, der Ausblick auf irgend eine „poetische" Gerechtigkeit[1] eröffnet wäre. — Würde ein durchschnittliches Theaterpublikum imstande sein, Leiden und Untergang eines völlig schuldlosen Helden ohne normatives Vorurteil zu ertragen?

Wir sind an die Tradition dieses sogenannten Grundgesetzes des Tragischen so gewöhnt, daß wir gar nicht mehr unbefangen im weiten Reiche des Tragischen um uns blicken können, die Scheuklappe, die uns aus der Aristotelischen Poetik damit aufgebürdet wurde, benimmt uns allen vorurteilslosen Blick nach rechts und links. Wer etwas Phantasie hat, kann sich ausmalen, wieviel geschichtlicher Stoff, wieviel Idee verloren geht, brach liegen muß, wenn der Dramatiker gezwungen sein soll, nur nach diesem einbälligen Leisten zu handwerkern, das ganze Bild des menschlichen Lebens, wenn er es uns in der erschütternden Intuition der Tragik erscheinen lassen will, nur durch diesen einzigen Brillenschliff sichtbar zu machen.

[1] So z. B. meint A. W. SCHLEGEL, der zwar die poetische Gerechtigkeit — worunter er nur die Belohnung der Guten und die Bestrafung der Bösen versteht — als „gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich" erachtet: „diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffenen und dem Triumph des Lasterhaften schließen, wenn nur durch das Bewußtsein und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird." Vorlesungen über dram. Kunst u. Litt. Heidelberg 1809. Teil I, S. 110.

Ist es nicht seltsam, daß die Figur des SOKRATES, eine der populärsten und tragischsten in der Geistesgeschichte der Menschheit, nicht auf der tragischen Bühne heimisch geworden ist? Man wird wohl nicht mit Unrecht den Grund darin zu suchen haben, daß er als traditionell fleckenloser Charakter als ungeeignet zur dramatischen Bearbeitung erscheine. Ja, die allertragischste Person, die bedeutendste, die das Abendland kennt, Jesus Christus, ist von der neueren dramatischen Komposition ganz ausgeschlossen. Ich sehe den Grund dafür weniger in der Scheu, diese verklärte religiöse Figur auf der Bühne überhaupt auftreten zu lassen — im Passionsspiel nimmt noch heutzutage kein Mensch daran Anstoß —, als in der „Unbrauchbarbeit als tragischer Charakter" infolge Fehlens einer Schuld. Denn vor der ungeheuren, bis zur Blasphemie gehenden Geschmacklosigkeit wird doch jeder anständige Mensch zurückschrecken, etwa dem Christus, um den die höchsten Ideen von fast zwei Jahrtausenden die Gloriole gewoben haben, einen Fehler, ein menschliches Verschulden, einen Lapsus anzudichten.[1]

Erst in neuester Zeit ist man mit Erfolg diesem „unverbrüchlichen Gesetze aller Tragik" kritisch zu Leibe gegangen. Während neben GÜNTHER[2] noch einer der neueren und verdienstvollen Ästhetiker, KARL. GROOS,[3] völlig an der These des ARISTOTELES festhält, als an einer sittlichen Notwendigkeit, die das Tragische innerhalb der Grenzen des ästhetisch Erträglichen halte, und erklärt: „das

[1] RICHARD WAGNER hat einen dichterischen Entwurf zu einem Drama „Jesus von Nazareth" aus dem Jahre 1848 hinterlassen (im Druck erschienen 1887 bei BREITKOPF & HÄRTEL), in welchem Christus als tragischer Held ohne jegliche Schuld aufgefaßt ist. Würde die Dichtung vollendet sein, so würden wir, wie aus den Fragmenten deutlich genug zu ersehen ist, ein Meisterdrama von unbeschreiblichem Werte besitzen. Daß WAGNER die Vollendung dieses Werkes unterließ, ist ebenso charakteristisch wie beklagenswert.

[2] Grundzüge des Tragischen u. s. w., S. 13 u. f. „Der Überschreitung folgte unbedingt die Strafe. Leidenschaft und Übermut trieben den Sterblichen über jene Schranken hinaus, das war ein Angriff auf ewige Gesetze; nun folgte ein Kampf, ein gewaltiges Ringen, aber die Schuld heischte eine Sühne, der Schuldige mußte unterliegen. Damit war der Begriff des Tragischen gekommen und für alle Zeiten festgestellt." (S. 209.) Schon bei SOPHOKLES, bei dem er diese reine Auffassung des Tragischen nicht mehr erkennt, findet er einen „Rückschritt" und Untragisches, da er in dessen Kunst (Ödipus und Antigone z. B.) das Moment der Schuld nicht findet (cf. S. 115—160 und 211—239).

[3] Einl. i. d. Ästhetik, 1892, S. 358 u. 359.

Leiden eines völlig Unschuldigen verwandelt das Mitleid in Empörung, und die Empörung ist ein Zustand, in dem wir das schreckliche Verhängnis nicht zugeben, nicht ‚leiden', nicht mit-leiden — nicht innerlich nachahmen wollen" — haben andere einsichtsvolle Forscher, wie LIPPS[1] und vor allem VOLKELT, ihre Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit überzeugend bestritten. Und es soll auch nicht unerwähnt bleiben, daß schon viel früher WEISSE[2] und BOHTZ[3], vor allem aber SCHOPENHAUER[4] ihnen vorangegangen sind, freilich ohne erfolgreich durchzudringen. Und bereits HOME sprach die Ansicht aus, daß gegenüber den zu engen Grenzen, die die Aristotelischen Regeln der Tragödie ziehen, in einer „pathetischen Tragödie" ein „vollkommener Charakter" ohne Schuld als tragisches Subjekt geschickt sei, wenn nur sein Leiden nicht aus blindem Ungefähr, aus Zufall resultiere.[5]

Der Nachweis, daß wir in der Lehre von der tragischen Schuld kein unverbrüchliches Gesetz des Tragischen vor uns haben, keine Norm, an welche dessen spezielle ästhetische Wirkung ausschließlich geknüpft sei, und die deshalb kategorisch ein Recht auf Beachtung und Befolgung haben müsse, ist im Grunde nicht allzuschwer zu erbringen.

Schon ganz allgemein kann er gefunden werden, wenn wir diese inhaltliche Norm in Vergleich setzen zu jenem FECHNERschen Gesetze der „ästhetischen Versöhnung", dessen wir bereits früher gedacht haben. Auch sie läuft wie jenes lediglich auf die Maxime

---

[1] LIPPS, Der Streit über die Tragödie. 1890. VOLKELT, Ästhetik des Tragischen, 1897, VIII. Abschnitt.

[2] cf. WEISSE, System der Ästhetik, 1830, II, S. 324—325. Hier findet sich auch eine beachtenswerte Polemik gegen die durch HEGEL eingeführte Auffassung des Antigone-Problems, die in der „Verletzung" des durch Kreon gegebenen „Staats"gesetzes eine „Schuld" findet.

[3] A. W. BOHTZ, Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836. (cf. VOLKELT, a. a. O., S. 145.)

[4] cf. SCHOPENHAUER, W. a. W. 3. Aufl. III. Buch, § 52., S. 298, und Brief an FRAUENSTÄDT vom 17./II. 1853. „Und wie mußte ich Sie bedauern, als ich Sie nunmehr genötigt sah, zum protestantischen Prinzip der poetischen Gerechtigkeit sich zu bekennen — dem alle großen Tragiker, SOPHOKLES, SHAKESPEARE, CALDERON, GOETHE — Hohn gesprochen haben. Sogar SCHILLER, der den Don Carlos und den Posa elend enden läßt, durfte daher sich mokieren über das protestantische, kategorische Imperativ-Prinzip der poetischen Gerechtigkeit: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch".

[5] Elements of criticism. Cap. 22. (Deutsche Ausgabe von MEINHARD, 1786, Bd. II, S. 413—415.)

einer bestimmten Weltanschauung hinaus. Die indische Dramatik kennt eine persönliche tragische Schuld überhaupt nicht[1], das Abendland hingegen prägte seine Weltanschauung unter ganz anderen Ideen. Durch das Muster seines Weltbildes schimmerte der helle Leitfaden einer göttlichen oder sonstwie moralischen oder eudämonistischen Weltordnung, und diese war es, die eventuell die Ideen der Dichter zu jener bestimmten Gestaltung des Stoffes veranlaßte, aus der dann die Norm als gemeinsame Gestaltungsform abgeleitet wurde. Daß gerade diese so lange in Bestand blieb, daß trotz aller Divergenz zwischen Griechentum und neuerer Zeit — die schließlich im einzelnen auch bei dieser These obwaltet — der Kern der Norm immer durch die Jahrhunderte hindurch sich erhalten konnte in fast ausschließlicher, unumstößlicher Gültigkeit, liegt einerseits darin begründet, daß auch der Kernpunkt der Weltanschauung in diesem Punkte der gleiche von ARISTOTELES bis HEGEL blieb, anderseits aber in der Vorliebe der Theoretiker, diese Weltanschauung immer wieder in die Dichter hineinzulesen, dabei auf das Griechentum zurückzugehen und in seiner Theatralik sowohl wie in seinem Dramaturgen die Lehrmeister zu suchen.[2] Und auch so mag es sich erklären, daß, eben um dieser speziellen ethischen Weltansicht willen, die pädagogische Exegese gerade bei diesem Punkte gern einsetzte und die ihr ohnehin als klassisch geltende, weil griechische, Autorität des ARISTOTELES mit Vorliebe weiter kultivierte.

Zur Weltanschauung, aus der die poetische Gerechtigkeit resultieren muß, gehört die Voraussetzung, daß das Leiden eine Folge der Sünde sei, und zwar eine adäquate.[3] Wo diese nicht vorherrscht und die Begründung noch auf außerpersönliche Momente hinaus-

[1] Im Zusammenhang mit der brahmanischen Weltanschauung ausgeführt bei KLEIN, Geschichte des Dramas, III. Band, Leipzig 1866, S. 34 u. f.

[2] Die indische Dramatik wird so gut wie gar nicht berücksichtigt. Aber man exemplifiziert, weil wir nur eine gründliche „klassische Bildung" kennen und die Erkenntnis der Kultur anderer Völker gründlich vernachlässigen, mit Vorliebe auf das alte Hellas und seine Theatralik. Wie sehr diese von der neueren verschieden ist, wie sie „mit der geringen Beweglichkeit der Personen, welche, aufgepolstert, gestelzt und maskiert, auftraten, nur der Rede, nicht der Handlung fähig waren" (BURCKHARDT), von der unsrigen abweicht, darauf achtet man weniger, man ist im Gegenteil viel lieber bemüht, die Unterschiede für unsere Auffassung möglichst zu eliminieren und eine ideelle Einheit zu konstruieren.

[3] cf. EDUARD v. HARTMANN, Ästhetik II, S. 384.

geht, Schicksal, Urschuld, metaphysische Weltordnung und dergleichen, wird der Schuldbegriff schwankend und die Theoretiker lassen, wie wir im folgenden bei ARISTOTELES und bei HEGEL sehen werden, schuldig und unschuldig zuletzt ineinander überfließen. In religiöser Auffassung erscheint es als eine Strafe des Gottes, der die Schicksale als gerechter Richter verhängt: „Lieber, gedenke, wo ist ein Unschuldiger umgekommen? Oder wo sind die Gerechten je vertilget? Wie ich wohl gesehen habe, die da Mühe pflügten und Unglück säeten, ernteten sie auch ein, daß sie durch den Odem Gottes sind umgekommen und vom Geiste seines Zornes vertilget.“ So heißt es z. B. in Kapitel 4 des Buches Hiob, in dem gerade über dieses Thema sehr gründlich philosophiert wird.

Die religiöse Auffassung ist nicht unbedingt nötig, der Kausalnexus von Schuld und Untergang kann auch auf naturalistische Anschauungen aufgebaut sein; fernerhin kann sich die Verkettung, anstatt auf eine einzelne, auf mehrere Personen erstrecken. So können, schon nach Ansicht der Bibel, die Sünden der Väter heimgesucht werden bis ins dritte und vierte Glied, und in IBSENS tiefernsten „Gespenstern“ vollzieht sich, in rein naturalistischer Auffassung, der Untergang des Sohnes durch die Sündenschuld des Vaters. In RICHARD WAGNERS Weltgedicht „Der Ring des Nibelungen“ endet ein ganzes Weltalter in symbolischen Gestalten, durch eine Doppelschuld gehen im Parallelgange zwei Generationen zu Grunde: die Lichtalben: Wotan, seine Sprößlinge, das Wälsungenpaar, Siegfried und Brünnhilde, sowie die Schwarzalben: Alberich, sein Sproß Hagen und sein Bruder Mime. Bei den Geschlechter-Tragödien wissen alsdann die Dichter innerhalb der Aufeinanderfolge der Helden einem jeden noch eine persönliche, individuelle Schuld erwachsen zu lassen, die wiederum der allgemeinen subsumiert ist. Die Hauptschuld wird somit zum „Fluche“, der in den Einzelpersonen und ihrer Schuld fortgesetzt zum Durchbruche und zur Erfüllung gelangt. Musterbeispiel ist hierfür WAGNERS „Ring“.

Prüfen wir aber die Argumente, die die einzelnen Denker für die These einer tragischen Schuld aufgewandt haben, so erkennen wir in allen immer nur die Begründung aus den allgemeinen Prinzipien einer bestimmten Weltanschauung heraus, mochte dieselbe im einzelnen abweichen, wie sie wollte.

Das tritt uns schon bei ARISTOTELES selbst entgegen. Seine Begründung erfolgt weniger aus objektiven ästhetischen Tatsachen

und Prämissen, als aus dem subjektiven Gefühle persönlicher Moralanschauungen heraus: „Keine Tragödie darf uns einen solchen Schicksalswechsel vorführen, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück geraten, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als vielmehr Empörung (*μιαρόν*), noch auch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück geraten, denn das wäre das Untragischeste von allem, insofern es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt,[1] da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl (*φιλάνθρωπον . . . ἐστιν*) befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht erweckt."

Es ist zuzugeben, daß nach allgemeinem Empfinden in eines jeden Menschen Brust eine „Empörung" rege wird, ein Widerstreit gegen das „Gerechtigkeitsgefühl", wenn — wir brauchen gar nicht an das Kunstwerk zu denken, sondern können einfach auf das Leben exemplifizieren — ein ausgemachter Hallunke triumphiert oder etwa ein Unschuldiger verurteilt wird. Aber ein solcher rein moralischer Standpunkt eines Gerechtigkeitsgefühles ist für das Problem nicht ausreichend. Faßten wir das Problem in diesem Sinne auf, so würde die Tragödie nur auf den einen Fall zu spezialisieren sein: auf die Demonstration von schwerem, todeswürdigem Vergehen und dessen Sühne. Aber gerade dem widerspricht ARISTOTELES selbst. Denn er will den eigentlichen Bösewicht (*τὸν σφόδρα πονηρόν*) aus dem Kunstwerke überhaupt ausgeschlossen haben — eine Norm, die übrigens längst nicht mehr befolgt wird, sondern durch die neueren Klassiker (cf. Richard III. und Franz Moor) definitiv überwunden wurde[2] — und es soll die

---

[1] Keine „unserer" Anforderungen übersetzt SUSEMIHL. Im Original ist das Normative viel schärfer pointiert; es steht da: „*οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ*". ÜBERWEG übersetzt: „da alles Erforderliche fehlt" (Philos. Bibl. hrsg. v. KIRCHMANN, Bd. XIX). M. SCHMIDT: „würde keiner einzigen Anforderung genügen" (ARISTOTELES über die Dichtkunst, griech. und deutsch, Jena 1875).

[2] GROOS führt gegen diesen Irrtum des ARISTOTELES an: „Wenn die schlechte Persönlichkeit nur interessant genug ist, wird die innere Nachahmung schon dafür sorgen, daß Furcht und Mitleid nicht ausbleiben" (a. a. O., S. 360) und unterscheidet zwischen Furcht vor dem Helden (Hagen, Richard III) und Furcht für ihn (S. 352). Dieser Richard III. ist geradezu der Hecht im normativen Karpfenteiche der Ästhetiker geworden, und es ließe sich an dem Beispiele dieses Stückes und der Literatur darum zeigen, was normative Betrachtungen alles zu Wege bringen können, welche Bäume sie hinpflanzen, womit der Wald der Dichtung unsichtbar wird. Man lese den Erguß moralisch-

Schuld nur in einer *ἁμαρτία* bestehen, worunter er „im Gegensatz zu Schlechtigkeit, Bosheit und Verbrechen (*κακία, ἀδικία, πονηρία*) alle diejenigen sittlichen Verkehrtheiten versteht, welche, wenn auch nicht unbewußt und unüberlegt, so doch nicht aus eigentlicher böswilliger Absicht, sondern aus Temperamentsschwächen, Leichtsinn, Übereilung, Aufwallung, Jähzorn und dergleichen, auch aus einer Überspannung an sich lobenswerter Gefühle hervorgehen." [1]

Wie aber entspricht dies dem „Gerechtigkeitsgefühle", wenn das Wort *φιλανθρωπία* darauf hinausgedeutet werden soll? Das Gerechtigkeitsgefühl kann auf zweierlei beruhen, auf dem „Recht"

„ästhetischer" Entrüstung, den BULTHAUPT (Dramaturgie des Schauspiels, SHAKESPEARE, 7. Aufl., S. 171 u. f.) über dies Stück losläßt, man vergleiche damit, wie mächtig es auf SCHILLER wirkte! (Brief an Goethe vom 28./XI. 1797.) LESSING versuchte, den Charakter mit der Aristotelischen Theorie der tragischen Wirkung und der Charakter-Norm noch in Einklang zu bringen (Hamb. Dram. Stück 79 u. 84). — VOLKELT widmet der Frage über „das Tragische des Verbrechens" eine sehr gründliche Untersuchung und kommt zu der Ansicht, daß es keine reine Form des Tragischen sei, er läßt es nur als einen „Seitenzweig am Tragischen" gelten. Auf eine Polemik gegen VOLKELTS Ansicht muß hier verzichtet werden. Ich will nur andeutend auf die treffende Bemerkung VOLKELTS selbst hinweisen, daß „selbst in einer Tragödie nicht alle Personen tragisch sein müssen". Es ist nämlich immer die Frage, wen man unter „Held" und was man unter „tragisch" zu verstehen und wo man beides zu suchen habe. An und für sich erscheint der Satz ja selbstverständlich, aber in Anbetracht der aristotelischen Theorie ist dieser Hinweis von Wert, namentlich von methodischem. Die griechische Tragödie ist viel einfacher in der Komposition, als die spätere. Dort war die Hauptperson, der „Held", viel leichter als solcher zu erkennen und als Präparat für die tragische Norm zu gewinnen; in den komplizierteren Werken der Neueren stehen sehr oft mehrere Personen im Vordergrunde der Handlung und des Interesses, das sich damit sozusagen vielfach gabelt, und die Beschränkung zum Zwecke der Norm wird schwierig oder gar willkürlich. So steht z. B. neben Karl Moor der Franz, neben dem Heldenpaare Ferdinand und Luise die großartige Figur des Präsidenten Wurm, ferner Kalb, denen allen ein Teil Schuld zugemessen wird und an denen eine tragische Sühne vollzogen wird. Neben Othello der Jago, neben dem Prinzen der Marinelli u. s. w. Sind diese alle nur als Nebenfiguren, nur, wie V. sich ausdrückt, als „brauchbar für die Dichtung" anzusehen? — VOLKELT kommt schließlich dazu, einer dichterischen Figur wie der der Königin Elisabeth in „Maria Stuart" durchaus die tragische Wirkung abzuerkennen und daraus „einen schweren Mangel empfinden zu lassen". Hingegen erkennt ihr VISCHER Tragik und Schuld zu. (Ästh. I, 310, 311.)

[1] SUSEMIHLS Anmerkung, S. 246; SCHMIDT übersetzt: „Schwere Verirrung", UEBERWEG: „ein Fehler"!

im juridischen Sinne, und auf jenem, von dem wir meinen, es sei „mit uns geboren". Mag von diesem sonst auch leider nie die Frage sein, in der poetischen Gerechtigkeit geht das Gefühl über das Formale weit hinaus als ein rein ideelles Postulat. Wir können nach diesem einen vollen tragischen Ausgang verlangen (Tod, Verbannung, Vernichtung der bürgerlichen Existenz, Verlust eines Thrones u. s. w.), auch wenn vom kriminalrechtlichen Standpunkte aus keine Strafe eintreten würde, oder nur eine, die nicht in dem Verhältnisse zu der Größe der moralischen Schuld steht; oder aber die Strafe vollzieht sich in Mitteln, die gar nicht kriminell sind. Deuten wir die Sophokleische Antigone auf das Verhältnis von Schuld und Sühne hinaus, so wird unser Gerechtigkeitsgefühl dem Kreon eine furchtbare Strafe zuerkennen, denn er trägt die moralische Schuld an dem Untergange der edlen Heldin. Und alsdann erleidet er denn auch eine entsprechende Strafe: Er verliert Frau und Sohn. Aber nach keinem Gesetze der Welt könnte er irgendwie für schuldig befunden und irgendwie bestraft werden. Der Präsident in SCHILLERS „Kabale und Liebe" und sein Schreiber Wurm, die moralische Verbrecher ersten Ranges sind, vergehen sich im Stücke und in der Handlung gegen die Gesetze, indem sie die alten Millers widerrechtlich einsperren lassen. Aber dafür würde der Präsident, falls er wirklich bestraft würde, eine Strafe bekommen, die im Sinne des „Gerechtigkeitsgefühles" weder im Verhältnisse zu dem stände, was er beabsichtigt hat: die Zerstörung jugendlichen Liebes- und Lebensglückes, noch zu dem, was er schließlich verschuldet: den Tod des Paares. Und Wurm ist erst recht nicht für seine Hauptschurkerei gesetzlich zu fassen, für den Lügenbrief, zu dem er Luise durch Vorspiegelung falscher Tatsachen zwang. Beide aber werden am Schlusse „den Gerichten übergeben", und wir erwarten mit Recht für sie eine „irdische" Strafe, die im Verhältnis zu der Schwere der Schuld steht, die sie im Stücke auf sich geladen haben. Allein die kriminelle Strafe erleiden sie für Verbrechen, die mit denen innerhalb der Handlung gar nichts zu tun haben. Trotzdem empfinden wir diese kriminelle Strafe, der sie entgegengehen, auch zugleich als die Sühne für ihre Schuld im Stücke. — Somit ist der Begriff der „*φιλανθρωπία*" nicht identisch mit dem der *δικαιοσύνη*; der aristotelische Ausdruck zielt auf das ab, was wir „moralisches Recht" nennen, wie auch wir über den Begriff des formalen „Rechtes" hinaus den höheren der

„Menschen“ rechte bilden. In diesem Sinne ist uns das aristotelische Wort gewissermaßen synonym. Die Übersetzung durch Gerechtigkeitsgefühl gegenüber bloßer Gerechtigkeit ist daher ganz zutreffend. Voraussetzung ist bei dem Begriffe der geforderten poetisch-moralischen Gerechtigkeit stets eine im subjektiven Empfinden gegebene Harmonie zwischen Vergehen (Schuld) und Strafe (Sühne).

Steht aber der nach der aristotelischen Theorie erzeugte Effekt, die Befriedigung des Gerechtigkeitsgefühles, so im Gegensatze zu jener „Empörung“, wie notwendig gefordert werden müßte? Nach der Norm des ARISTOTELES kann die große tragische Wirkung die Folge eines entschuldbaren Lapsus sein, und bei allem „Mitleid“ für den Helden kann, wenn das Schicksal von der Schuld abhängen soll, auf Grund einer bloßen *ἁμαρτία* ebensogut eine „Empörung“ in mir wach werden, als wenn über einen ganz Schuldlosen das tragische Verhängnis hereinbräche.

Nun freilich liegt das Tragische in griechischer Auffassung viel weniger in der Vorstellung von dem Nexus: Verbrechen und Sühne, als in einem unheimlichen, dämonischen und außerpersönlichen Schicksale, das sich über den Helden ergießt, mag es nun aus den Händen beleidigter Götter oder sonst woher kommen, und in dieser Auffassung — Weltanschauung kann man wohl sagen, wenn auch sie bei einem jeden Dichter differieren mag — liegt vornehmlich die Wucht und das Faszinierende der Wirkung der griechischen Meistertragödien auch noch in unseren Tagen. Und gerade dies Moment wird von ARISTOTELES selbst hervorgehoben: „Wenn nahe Freunde und Angehörige einander Leid zufügen, wenn z. B. ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater, oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tötet oder zu töten beabsichtigt oder sich sonst ähnlich gegen sie vergeht, das sind die Stoffe, nach welchen der Dichter suchen muß“ und „am allervorzüglichsten ist es, wenn die Tat zwar wirklich, aber in Unwissenheit vollbracht wird und die Erkenntnis erst nachfolgt. Da verschwindet das Empörende und die Erkennung macht einen überraschenden und erschütternden Eindruck.“ [1] Das Schauerliche (*φρίττειν*) und Furchtbare (*δεινόν*), auf das ARISTOTELES selbst so viel Wert legt, weist in seiner Bedeutung vielmehr auf Schicksals-

[1] cf. ARISTOTELES, Poetik, Kap. 14 u. 15.

sterne hinaus, die außerhalb der Brust des Helden liegen. Beispiel dafür ist gerade der Sophokleische Ödipus, der die Freveltaten unbewußt vollbrachte. Hätte ihn der Dichter bewußt das Entsetzliche verüben lassen, so fiele er als Bösewicht außerhalb der Norm, die ARISTOTELES aufstellt, und die Figur wäre nach dieser zu verwerfen, aber indem er ahnungslos handelt, steht er für unser Empfinden außerhalb der Schuld, mochten ARISTOTELES und die Griechen auch vielleicht anders darüber denken. Aber dieser spricht es wiederum geradezu aus, daß der Held, um des tragischen Mitleids würdig zu sein, „unverdient" (ἀνάξιος)[1] das Leiden zu erdulden habe, unverdient nur im Sinne einer „verhältnismäßig geringen" Schuld, einer ἁμαρτία, die also in gar keinem Verhältnisse zu dem furchtbaren Leiden steht.

Sowie aber das Verhältnis von Schuld und Leiden kein Ebenmaß mehr aufweist, ist der Schwerpunkt der Tragik von der persönlichen Schuld fortgerückt nach einem ganz anderen Gebiete, dem außerpersönlichen, springt eine ganz andere Weltanschauung heraus, als die einer moralisch-sittlichen Weltordnung; das Schicksal erscheint als eine furchtbare dämonische Macht, und ein „Kunstwerk des Pessimismus" kann daraus interpretiert werden, wie es NIETZSCHE in seinem geistreichen Werke von der „Geburt der Tragödie" denn auch mit Begründung auf die Antike getan hat. Und in demselben Momente ist die ganze Lehre von der „poetischen Gerechtigkeit" umgestürzt, erscheint die ἁμαρτία[2] nur als ein nebensächliches Akzidens, vielleicht als ein bloßes Dämpfungsmittel, als eine aufgesetzte Sordine, um das wilde Lied vom Schicksal nicht allzu schrill ertönen zu lassen — aber inkonsequent und vergeblich, denn die Melodie wird doch herausgehört.[3]

Wozu aber, wenn die Sache aus dem „Gerechtigkeitsgefühle" ins Übermoralische überspringt, in ein dunkles Überirdisches, muß dann die Forderung schlechtweg beibehalten werden, daß auf dem

[1] Kap. XIII, 4. Siehe dazu auch die Anm. SUSEMIHLS S. 245.

[2] Gerade die eigentümliche Lehre von der eingeschränkten Schuld scheint mir die Ursache geworden zu sein von jenem so oft unternommenen tüftligen „Hineinerklären von Schuld", wie es z. B. bei ULRICI entgegentritt.

[3] „Auch im Tragischen der schuldvollen Art finden wir den Untergang nicht bloß als Buße für die Schuld, sondern zugleich als ein menschliches Unglück, als ein hartes, zu der erlesenen Natur des davon Getroffenen im Widerspruch stehendes Los." VOLKELT, S. 156.

weißen Heldenkleide ein dunkler Fleck von „Schuld" haften müsse? Ist die Erweckung von „Furcht und Mitleid" auf so düsterer Folie nicht ebenso gut möglich, auch wenn das inkonsequente Gerechtigkeitsgefühl der Hamartia mit keinem Zuckerbrote versüßt wird, wenn das „pessimistische Kontrastgefühl im Tragischen" rein für sich erweckt wird, indem sich von dem dunkeln Hintergrunde eine fleckenlose Gestalt schimmernd abhebt? Mag einerseits diese pessimistische Kontrastwirkung, wie VOLKELT feinsinnig dartut, durch die in den großen Charakter hereinbrechende Schuld eine gewaltige Bereicherung erfahren können — immerhin bleibt dem Dichter das Recht, eine Weltanschauung zu zeigen, die die „pessimistische Natur des Tragischen" als vollen, schrillen Kontrast, als herbste Dissonanz erklingen läßt. Alsdann brächte die Schuldlosigkeit des Helden gerade den tiefstgehenden Eindruck der Tragik hervor. Wir brauchen ja nur an eine Weltanschauung zu denken, wie sie die Inder in ihrer Religion und Philosophie besitzen, oder wie sie SCHOPENHAUER lehrt: „Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst", „der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins. Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt" u. s. w.

„Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt. Nur die platte, optimistische, protestantisch-rationalistische, oder eigentlich jüdische Weltansicht wird die Forderung der poetischen Gerechtigkeit machen und an deren Befriedigung ihre eigene finden." [1]

„Des ARISTOTELES Furcht und Mitleid ist eine sehr oberflächliche Auffassung." [2]

[1] Welt als Wille u. Vorst., 3. Auflage, I, S. 298.

[2] Im bereits oben erwähnten Brief an FRAUENSTÄDT.

Man sieht, daß der andere Philosoph sich über die Norm empört, die der eine verkündet, um die Empörung zu vermeiden; und man könnte den Satz aufstellen: Sage mir, mit welcher Weltanschauung du umgehst, und ich will dir sagen, was für ein tragischer Nomothet du bist! —

Allein eine vollkommene tragische Wirkung ohne jegliche Schuld ließe sich auch denken und erzielen ohne eine „Weltanschauung" überhaupt, d. h. ohne in der durch die Tragik hervorgerufenen Stimmung eine Vorstellungsperspektive nach einer bestimmten Weltansicht zu eröffnen. Denn ohne daß der Dichter deutet oder Deutungen involviert, kann er einfach, rein phänomenalistisch, ein tragisches Bild entrollen, einen tragischen Eindruck hervorrufen, mit weiter keinem anderen ersichtlichen Motto als: „Seht, das geschieht! Das wollte ich Euch zeigen — und weiter wollte ich nichts." Und er kann hinzufügen: In einem anderen Stücke schaut Ihr einen eklatanten Beweis der poetischen Gerechtigkeit, hier geht sie leer aus. Beides ist wahr, denn beides kann Euch das Leben selbst zeigen. In dem einen wie in dem anderen Falle seid Ihr durch die Kontraste und die Spannung der Handlung tragisch erschüttert. Es kann eine moralische Weltordnung geben. Aber manchmal setzt sie aus. Warum? Ich weiß es nicht. Fragt einen Philosophen, ich bin nur Dichter. Ich sehe die Tragik des Lebens und zeige sie Euch im Bilde. Aber fragt nur einen Philosophen, denn wenn Ihr zwei fragt, so wißt Ihr wiederum nichts Sicheres.

Wenn auch in solcher Beleuchtung kein hoher Wahn erscheint, keine Metaphysik aus der Perspektive herausschimmert, kein Fluch, keine Urschuld, Daseinsschuld u. s. w. den Grundbaß hält, so kann sehr wohl ein tief tragischer Eindruck erweckt werden durch eine schuldlose Heldengestalt und ihre Konflikte mit der Welt; es steht dann über dem Ganzen statt einer Weltanschauung nur ein Fragezeichen oder ein Ausrufungszeichen, wie man es nehmen will. Und das vermag an und für sich schon bedeutsam genug zu sein um zu verhindern, daß die Kritiker den Eindruck aus dem Tragischen in das „bloß Traurige" hinüberschieben. Denn das „Tragische" tritt in Wirksamkeit auch ohne eine bestimmte Ideentendenz, wie ein Schloß ein Schloß bleibt, auch wenn kein Schlüssel darin steckt.

Aber bei Gelegenheit der Besprechung der aristotelischen Normen drängt sich auch noch eine weitere Frage in uns auf, nämlich die, ob ARISTOTELES, abgesehen von ihrer theoretischen

Richtigkeit überhaupt, auch nur in historischer Hinsicht recht gehabt hat. Mit anderen Worten: Gilt denn das, was er als traditioneller Dramaturg der Hellenen ausgesprochen hat, überhaupt für die gesamte griechische Kunst und Kunstanschauung? Einen strengen Nachweis für oder gegen wird niemand führen können; wer eins von beiden unternehmen wollte, müßte extra ein dickes Buch darüber schreiben und er könnte sicher sein, sehr bald ein noch dickeres ihm entgegengestellt zu sehen. Die Frage würde wohl immer in dubio bleiben, in diesem Falle aber springt daraus: in dubio non pro reo. ARISTOTELES ist nicht der einzige griechische Denker, der über künstlerische Probleme philosophiert und geschrieben hat. Aus dem Schriftenverzeichnisse der Alten sind uns viele Titel überliefert von Büchern, die sich mit künstlerischer und literarischer Produktion befaßt haben, namentlich wurde in Sophistenkreisen viel ästhetische Kritik getrieben. ARISTOTELES' Poetik ist die einzige auf uns gekommene der Alten, die Handwerksregeln der Tragiker, die sich in ihrem Kreise mitvererbten, sind verschollen. Ob alle die Reflexionen, die die alten Hellenen über ihre Nationalkunst angestellt haben, alle ihre Normen, unter denen sie die Tragödie sahen, auf Grund deren sie untereinander disputierten und wahrscheinlich auch polemisierten, mit denen des Stagiriten übereingestimmt haben? Schwerlich ist das anzunehmen. Wenn in zweitausend Jahren von der deutschen Philosophie nur noch ein korrumpiertes Exemplar des HEGEL übrig wäre und von den Dramatikern ein paar Werke SCHILLERS, SHAKESPEARES und GOETHES, so würde, falls in der goldenen Zukunft das neunzehnte Jahrhundert in derselben Autoritätsgloriole dastünde, wie jetzt aus methodischen und pädagogischen Rücksichten das alte Hellas, man die HEGELsche Ansicht wohl ebenso gern auf uns verallgemeinern und den SCHILLER aus ihr interpretieren, wie so viele jetzt den ÄSCHYLOS oder den SOPHOKLES mit dem ARISTOTELES kombinieren, um das „Wesen des Tragischen" und seine Grundgesetze zu entwickeln. Einige Bedenken stoßen uns schon bei der Betrachtung seiner Methode auf. ARISTOTELES geht zwar auch hier in seiner induktiven Art vor, aus den Einzelerscheinungen gemeinsame Merkmale zu gewinnen, aber bei alledem wird seine Untersuchung doch auch mannigfach mit persönlichen Geschmacksansichten durchsetzt und gerade diese veranlassen ihn, seinen typischen Tragödienbegriff ebenso reichlich kritisch-normativ zu bestimmen, wie explikativ.

So groß aber seine wissenschaftliche Bedeutung und Wirkung ist, wir dürfen nicht vergessen, daß seine Weltanschauung nicht die des gesamten Griechenlandes war. Einesteils mag ja richtig sein, daß schon in der früheren griechischen Weltanschauung die Momente einer allgemeinen tragischen Lebensauffassung vorhanden sind — vielleicht könnte man das berühmte Wort des alten Anaximander, daß die Dinge untergehen müssen, „da sie Buße und Strafe einander geben, um der Ungerechtigkeit willen nach der Ordnung der Zeit“[1], darauf hinausdeuten, obgleich die Worte mehr zu Gunsten einer metaphysischen Daseinsschuld zu sprechen scheinen, als für eine persönliche im Sinne der poetischen Gerechtigkeit. Aber GÜNTHER macht schon darauf aufmerksam, daß nach der Zeit der Perserkriege die Weltanschauung der Griechen eine Umänderung erfuhr — nach seinem Wertmaße eine „Zersetzung“ — und der veränderte griechische Geist die Welt nicht mehr unter dem Gesichtspunkte der „Gerechtigkeit“ ansah. Die griechische Weltanschauung war so mannigfach und kompliziert, namentlich in der vor- und altphilosophischen Periode, sie entbehrte, im Gegensatz zu der jüdischen, der monotheistisch-theologischen Zentralisation, so daß es schwer halten würde, für ihren Mythus sowohl wie für ihre Tragiker eine einzige und einheitliche Tendenz zu behaupten. Mag man die moralische Weltanschauung des ARISTOTELES an gewissen Erscheinungen der griechischen Tragik als ein gemeinsames völkerpsychologisches Datum erweisen können, so kann sich dieser Beweis doch nur erstrecken auf einen gewissen Kreis der griechischen Weltanschauung. JAKOB BURCKHARDT, der mit so viel selbständiger und genialer Intuition die Dinge vorurteilsfrei betrachtet, ficht den Blankokredit, den die aristotelische Theorie in diesem Punkte genießt, an und verlangt nach Giranten: „In das Rechtbehalten des Schicksals ist aber noch durchaus nicht die Schuldhaftigkeit der betreffenden Hauptpersonen einbedungen, und es ist das abgeschmackte Ableiten des tragischen Ausganges aus irgend einer Schuld durchaus zu verwerfen. Erstlich hält der Grieche die Handlungsweise aus Selbstsucht überhaupt nicht so leicht für eine schuldvolle, und es

[1] „διδόναι γὰρ αὐτὰ τίσιν καὶ δίκην τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν, ποιητικωτέροις ὀνόμασιν αὐτὰ λέγων.“ ref. SIMPLICIUS, Comment. in Aristot. Phys. cf. MULLACH, Fragm. Philos. Graec. I, S. 240. „Die Sonderexistenz der Einzeldinge ist gleichsam ein Unrecht, eine Vermessenheit, die sie durch ihren Untergang büßen müssen“ (ZELLER).

muß daher der Grad der Schuldhaftigkeit beim griechischen Dichter und Zuschauer anders beurteilt werden als heute, und sodann mögen die betreffenden Individuen sonst freilich schuldig genug sein, aber das Schicksal faßt sie gar nicht immer an dieser Schuld, und darauf würde es doch ankommen" ...[1] Er gibt alsdann dafür noch einzelne Belege. —

ARISTOTELES hat seine Theorie der Tragödie entwickelt und die Lehre von der tragischen Schuld als Norm aufgestellt, wie auch so manche andere wissenschaftliche Theorie; in der Naturgeschichte hat er z. B. noch die Lehre verkündet, daß manche Tiere wie Schaltiere und Insekten aus faulender Erde oder Pflanzen entstehen.[2] Die Naturwissenschaft hat bei allem Respekt vor dem großen Forscher des Altertums sich längst mit der generatio aequivoca selbständig auseinandergesetzt; kein Schulmeister wird die aristotelische Ansicht den Kindern mehr vorsetzen. Für die Ästhetik ist es charakteristisch, daß die Norm einer tragischen Schuld so lange Dogma bleiben und für ein „Grundgesetz des Tragischen" und der „griechischen Tragödie" angesehen und propagiert werden konnte.

Nach ARISTOTELES wollen wir der Begründung der Lehre von der tragischen Schuld durch HEGEL noch besonders gedenken. Denn gerade dieser hat sowohl durch seine gesamte Weltanschauung, wie durch seine umfassende und geistreiche Behandlung der ästhetischen Probleme auf die Theorie wie auf die künstlerische Produktion im neunzehnten Jahrhundert den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Seine weitangelegten „Vorlesungen über Ästhetik" übertrafen an Ausführlichkeit im einzelnen die seiner unmittelbaren systematischen Vorgänger, und KANT hatte ja das Gebiet der Ästhetik von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus behandelt, als von der Absicht, in den einzelnen Künsten Spezialprobleme zu erörtern und Normen aufzustellen. HEGEL war nicht nur als Philosoph lange Zeit hindurch der Führer des Zeitbewußtseins, sondern auch der ausgiebigste Ästhetiker; er machte in seiner allseitig befruchtenden Wirkung Schule auch da, wo im einzelnen und in der systematischen Gesamtbegründung — wie bei VISCHER

---

[1] Griechische Kulturgeschichte III, 227.

[2] Gener. anim. 731[b], 732[b], 763[a]. (Ausgabe von AUBERT und WIMMER, Leipzig 1860. S. 123, 129, 277—279.)

— sich die Selbständigkeit der wissenschaftlichen Überzeugung wahrte. Und durch seine geschichtsphilosophischen Tendenzen ist er die Wurzel eines Stammbaumes historischer Tragödien geworden, der seine letzten Blätter noch bis in unsere Tage treibt. HEGEL hat sich nicht gegen die Autorität der Antike gewendet, vielmehr stützt er sich ganz prinzipiell auf sie. Die griechische Tragödie ist ihm das hohe Musterbild, das „klassische" — die neuere findet als „romantische" nur bedingt seinen Beifall. An der Autorität des ARISTOTELES wird nicht gerüttelt, dieser habe die „wahrhafte Wirkung der Tragödie" erkannt, „daß sie Furcht und Mitleid erwecken und reinigen solle". Freilich deutet HEGEL dessen Lehre und die gesamte hellenische Tragik durch sein eigenes philosophisches System ganz individuell aus.

Auch ihm ist die Schuld ein notwendiges und hauptsächliches Ingredienz des echten Tragischen, und die Norm, die er aufstellt, ist im Grunde die aristotelische: „Eine Schuldlosigkeit des Leidens müßte statt sittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuschauers hervorbringen."[1] Die „sittliche Beruhigung" findet er jedoch nicht in dem rein moralischen Verhältnis von Vergehen und Strafe, sondern, im Gegensatze zu einer „kriminalistischen" Auffassung, vielmehr in einer metaphysischen Ansicht des ganzen tragischen Problems, in einem Verhältnisse von Position und Kontraposition des „Absoluten", in dessen allgemeinstem Rahmen auch die Kunst überhaupt ins Weltphänomen eingegliedert wird: „In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht."[2]

Seine spezielle Theorie der Tragödie lautet aber also: „Durch das Prinzip der Besonderung, dem alles unterworfen ist, was sich

[1] Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von HOTHO. Ges. Werke. 1843. Bd. X, Teil III, S. 554.

[2] Ebenda, S. 581. — Man halte diese Auffassung von der Kunst mit der trockenen Mimesistheorie in der aristotelischen Poetik zusammen!

in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterschieden in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Tätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isoliert, notwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. — Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld geraten. — So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher drittens auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. — In der Tragödie geht das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervor, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darstellt."[1] HEGEL hat mit dieser metaphysischen Theorie des Tragischen sich weit über den ARISTOTELES erhoben, eine neue und geistig hochwertige Idee in dieses eingeführt: die evolutionistische. Denn wenn wir die obige Formulierung in Konnex mit HEGELS ganzem System setzen, so ist das

[1] a. a. O. S. 529 u. f.

„ewig Substantielle" nichts anderes als der „absolute Geist", der sich durch Position, Negation und Aufhebung des Widerspruches in eine höhere synthetische Einheit als Weltprozeß „entwickelt". Die beiden „gleichberechtigten Mächte" sind Sein und individuell-ethisches, „unwillkürliches" Postulat, die Allgemeinheit ist die These, der dagegen revolutionierende Held die Antithese, die Synthese besteht in der Gewinnung einer höheren Idee; das Tragische wird schließlich ein Kampf der Ethik gegen die Moral; das Moment der „Erhebung" am Schlusse, auf das HEGEL den stärksten Nachdruck legt, gibt sich nicht nur im subjektiven Gefühle, sondern auch objektiv in der Gewinnung eines höheren Niveaus der geistig-sittlichen Entwickelung kund. So kämpft Siegfried gegen Wotan, und so wird am Schlusse der Götterdämmerung dem „bleibenden Geschlechte blühenden Lebens des Wissens heiliger Hort zugewiesen". Der tragische Held wird somit zum geschichtsphilosophischen Standartenträger, das ganze Bild des Tragischen erscheint im Rahmen einer historistischen Tendenz.

Unzählige historische Helden sind so als historische und moralische Genies konzipiert worden und teilweise auch über die Bühne gegangen; man kann sagen, fast das ganze moderne historische Drama ist danach gebaut und WAGNERs Rienzi, Tannhäuser und der Ring[1] gründen sich auf diese geistreiche Theorie HEGELs.

[1] Im Rienzi kämpft der Held für eine freiere und gerechtere Verfassung Roms. Seine „Schuld" ist klar zu erkennen: sie wurzelt in der persönlichen „Einseitigkeit" des Charakter-Pathos, seiner idealen Schwärmerei für das „alte" unhistorische Rom, in seinem unangebrachten Edelmute gegen die Nobili, wodurch er neue Kämpfe und Blutvergießen über die Stadt bringt, und in der Hybris, für sein „Rom" die Superiorität über andere Reiche zu verlangen. An solchen „Einseitigkeiten" und „Verletzungen" geht er zu Grunde, indem es Adriano gelingt, das Volk gegen ihn zu wenden und die Blutrache an ihm zu vollziehen. — Im „Tannhäuser" kämpft ein freier, moderner Mensch in seinem „Anderssein" gegen die alte Sitte und ihre starre Hochburg der konventionellen und dogmatischen Religion. Für seinen Frevel, im Venusberg geweilt zu haben, erkennt sie auf Todesstrafe, und selbst ihr oberster Richter kann den Büßer von solcher Schuld nicht absolvieren. Sie muß in ihrer „Einseitigkeit" konsequent beharren. Aber der wahre Gott, die höhere Macht, als die dogmatisch-menschliche, läßt das Wunder geschehen: der Stab in des Papstes Hand ergrünt, jüngere Pilger bringen ihn als verheißendes Symbol auf die Bühne und deuten nun doppelte Erlösung an: die des Helden und die der Welt.

Es ist zu beachten, daß bei WAGNER da, wo man eine Schuld in der Dichtung als vorhanden annehmen will, der tragische Untergang, auch an sich,

WAGNERs Philosophie der Erlösung, wie er sie im „Kunstwerk der Zukunft“ entwickelt, sowie seine begeisterte und schwärmerische Exegese der Sophokleischen Antigone basieren auf der HEGELschen Formel.

„Wofür sie mutig alle Waffen schwangen
Und singend in die Todesfeuer sprangen,
Was war es? Trotzte hier mit klarem Blick
Das Herz der Freiheit jedem Mißgeschick?
Wars Liebe für die heilige, erkannte,
Die heißer als die Scheiterhaufen brannte?

Der Wandrer gibt dem Freund, der nach ihm schreitet,
Wo sich der Scheideweg im Walde spreitet,
Den Weg, den er gewandelt, treulich kund,
Er streut ihm grüne Reiser auf den Grund;
So ließen uns die alten Kämpfer Zeichen:
Die Trümmer ihres Glücks und ihrer Leichen.

Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgten die Hussiten
Und zahlten blutig heim, was jene litten;
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille und so weiter.“

Also schließt LENAU seine „Albigenser“.

---

nach rechtlicher Auffassung der anderen Partei, als eine volle adäquate Sühne gefordert wird, keine bloße Hamartia ist. Ausnahme macht vielleicht nur die „Schuld“ Elsas im Lohengrin; doch ist ihr Tod am Ende des Stückes aus anderen Rücksichten, die nicht in kurzen Andeutungen zu erörtern sind, dichterisch notwendig. Im „Tristan“, dessen tragisches Fundament eine pessimistische („Weltentragik“, Daseinsschuld) und eine Schuldtragik in genialer Kombination und gegenseitiger Durchdringung zugleich ist, beruht die Schuld im Ehebruch, der, nach der altgermanischen Auffassung, ein todeswürdiges Verbrechen ist. Ebenso ist im „Ring“ eine jede Hauptperson, die tragisch endet, mit einer Schuld beladen, die entweder nach rechtlicher Anschauung oder nach „Philantropia“ den Tod als Sühne fordert. Das „Ende“ Wotans hingegen ist in erster Linie nicht durch seine „Schuld“ verlangt, sondern durch die von allem Anfang an vorausgesetzte geschichtliche Notwendigkeit einer „Götterdämmerung“. Sein Untergang wird jedoch noch außerdem erforderlich und sympathisch gemacht durch die gigantischen Schuldtaten, die er begeht, um seine Macht, dem Gesetze der Weltentwickelung trotzend, über die ihm von Natur gesteckten Grenzen zu verlängern.

Aber bei aller Bewunderung vor der Größe dieser Idee gibt sie der Kritik doch Anlaß genug zu Einwendungen, vor allem, wenn sie das Tragische in toto zu erklären sich für berechtigt hält, um dessen gesamtes Wesen in sich zu schließen und als „Gesetz" der Tragödie zugleich normative Postulate daran zu knüpfen.

Ist denn erstens ein jeder tragische Held ein „negativer Pol sittlicher Substanz"? „Berechtigt", gleichwie der, mit dem er im Konflikte liegt? Welche monströsen Kombinationen und Konstruktionen gehörten dazu, dies durchgängig nachweisen zu wollen. Wer wollte das bei einem Richard III. herausklauben?[1] Schuld hat er und zwar in gigantischem Übermaße, aber eine berechtigte? — Oder sollen wir nun aus „ästhetischen Rücksichten" diese grandiose, so oft falsch bekrittelte Dichtung ebenfalls falsch bekritteln und „ablehnen"?! Der Kardinalpunkt der HEGELschen Doktrin liegt aber in der Frage: Sind die Bringer des Neuen, Besseren dadurch schuldbeladen, erscheint ihr Untergang notwendig, daß sie ihre Individualität „einseitig" durchsetzen, müssen sie somit durch Schuld „verletzen"?

Wir müssen hier in dieser Frage trennen und sehr wohl unterscheiden zwischen einer Schuld, die in dem „Aufheben des Einklanges" an sich, in dem bloßen persönlichen „einseitigen" und das Allgemeine, in der Totalität Beharrende negierenden Heraustreten einer hervorragenden Individualität liegt, und einer Schuld, die ein solcher Held im Laufe seiner Entwickelung etwa noch extra auf sich lädt, indem er Taten begeht, die nach moralischer Anschauung eine klare Verletzung des Sittengesetzes sind oder sonst schon vom Standpunkte der poetischen Gerechtigkeit ganz allein seinen Unter-

[1] Daß solche Charaktere nicht in seine Norm hineinpassen, kann man im HEGEL selbst nachlesen, denn er verwirft sie als verfehlt: „Das wahrhafte Mitleiden ist die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muß. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen." „Das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit noch ist es von Interesse." (S. 532 u. 550.) Also verengert sich die Norm dahin: die bestimmte Tat der Helden muß sittlich berechtigt sein. VISCHER korrigiert in diesem Punkte HEGELS Ansicht (Ästhetik, I, §§ 107, 131 u. 133, 2) durch die Theorie des „Erhabenen des bösen Willens"; er sagt von HEGEL, dieser habe die Formen im Tragischen zu wenig unterschieden, sondern im Grunde nur die vollendetste im Auge gehabt (§ 130). Aber wenn auch VISCHER einzelne Formen auseinander hält, im Grunde stützt sich auch seine Metaphysik des „tragischen Gesetzes" auf die HEGELsche Metaphysik. cf. VISCHER, I, §§ 119, 120, 130.

gang fordern würden.[1] Die Theorie wie die Praxis kann eine Verbindung von beiden Momenten im Auge haben. Denken wir uns einen geschichtlichen Helden, der in voller innerer und äußerer Berechtigung eine Revolution bewirkt.[2] Als Anführer der Revolution begeht er, vielleicht notgedrungen, also motiviert durch äußere Verhältnisse, Grausamkeiten, er wird, in Verfolgung seines Prinzipes selbst zum Tyrannen, vergießt unschuldiges Blut und fällt zuletzt durch Blutrache; aber sein Werk ist durch Erfolg gekrönt; er hat einer besseren Sache zum Siege verholfen. Wo liegt nun seine „Schuld"? In der bloßen Verletzung gewisser stabiler Interessen, die ihre „Berechtigung" für sich hatten, (von staatsbügerlichem Ungehorsam, von dem eventuellen Bruche eines Bürger- oder Beamtengelübdes ganz abgesehen), also nur in der Revolution als solcher? Oder liegt sie allein in seinen eigenen Tyrannentaten? Im ersteren Falle müßte sie lediglich in dem Vollzuge einer nach der These der fortschrittlichen Entwickelung als ethisch und metaphysisch sanktionierten Notwendigkeit beruhen, im zweiten Falle stände sie von irgendwelcher Entwickelungs-Hypothese völlig isoliert da und fiele lediglich unter den Gesichtspunkt einer poetischen Gerechtigkeit, als eine rein individuelle Schuld, die eine Sühne an der Person

[1] Romeos Tod wäre nach der „poetischen Gerechtigkeit" erst erforderlich, nachdem er den Paris erschlagen hat. Die Tötung des Raufboldes Tybalt ist vollständig gerechtfertigt. Erst der Tod des Paris würde das Gewicht einer vollen Schuld bilden, das ihn in den Untergang zieht.

[2] „Der wahre Inhalt des Tragischen sind, wie schon berührt, Revolutionen, die höchste Darstellung desselben, die Tragödie, ist durch ängstliche Überwachung der Bühne vernichtet. Das Recht des freien Fortschritts nun hat gewöhnlich auch den genialeren, jugendlicheren, glänzenderen Vertreter. Die Teilnahme tritt auf seine Seite und meint, aber mit Unrecht, er falle unschuldig. Aber es ist ein Irrtum, wenn man den Helden des Strebens, der Revolution im Untergang wie einen ganz Unschuldigen betrauert; das Bestehende hat auch sein Recht. Das Wahre liegt in der Mitte. Aber Vermittler sind ganz untragisch." VISCHER § 136. — Man sehe aber zu, wohin die „Dialektik" des Ästhetischen als „ein Beitrag zur ethischen Wahrheit" (§ 119) führt: Nach VISCHER soll „die Schuld aus denselben Temperamentseigenschaften fließen wie die Tugend. Der Reformator eines Staats, einer Kirche mag in seinem Eifer zu rasch verfahren sein u. dergl." (§ 131). „Erst nachdem die Ethik affirmativ geworden, konnte HEGEL sagen, daß noch nichts Großes ohne Leidenschaft geschehen sei. Man denke an den gewaltigen sittlichen Zorn großer Männer, z. B. eines LUTHER." „Für diesen Begriff hat HEGEL den Ausdruck Pathos nach den Alten eingeführt" (§ 110). Wo steckt nun der Fehler: Ist Luther zu Unrecht nicht verbrannt worden, oder ist er nur als „Vermittler" anzusehen?

verlangt. Wenn man aber beides auch kombinieren will und behaupten: die echte tragische Schuld liegt nur in der Mischung von beidem, der große Held, falls er tragisch werden soll, muß auf seinem Tatenzuge noch eine persönliche Schuld acquirieren, so müßte die „Schuld" doch auf beiden Pfeilern zugleich ruhen, auf dem außerpersönlichen und auf dem persönlichen Momente. Folglich müßte ein Teil der Schuld in dem historistischen Heldentume überhaupt liegen, dieses schon an und für sich ein „Vergehen" bedeuten. Aber dieses Moment scheint, so fühlte man richtig, für die „sittliche" Begründung der Schuld nicht auszureichen, also soll der Held noch extra eine moralische auf sich laden, wenn die erstere nur halb ist. Ist die leztere auch nur eine halbe, so machen in diesem Falle ausnahmsweise die beiden Hälften noch lange kein Ganzes aus; ist sie aber ganz und zureichend, so ist der gesamte metaphysische Hintergrund überflüssig und die Begründung der Tragik auf ihn verfehlt. Will man aber die Kombination nicht als Mischung, sondern als einheitliche Idee betrachtet wissen, so folgte entweder die absurde These daraus: Der Bringer der Neuen muß als solcher auch zugleich auf seinem Tatengange zum Verbrecher werden, eine Ansicht, die, gegenüber der Erfahrung, doch gewiß kein Mensch wird vertreten wollen! Oder aber man sagt: Wenn der große Held keine persönliche Extraschuld auf sich nimmt, so erscheint er nicht tragisch, ist sein Untergang nicht gerechtfertigt, und man müßte einen günstigen Ausgang für ihn fordern, in Analogie zum Leben, das so und so viele Helden gezeitigt hat, die siegreich und unbefleckt eines natürlichen Todes gestorben sind, ohne daß es jemandem einfiele, ihr schließliches Ende sub specie einer höheren Gerechtigkeit zu betrachten. Alsdann verschöbe sich das Gewicht immer wieder ganz allein auf die spezielle Tatenschuld.

Die Kombinationstheorie erscheint also in ihrer Einheit durchaus nicht so klar und konsequent, wie man auf dem ersten Blick annehmen mag, und sie kann es nicht verhüten, daß, will man sie nicht einfach als eine poetische Idee unter anderen, ebenfalls berechtigten und daher möglichen hinnehmen, man sie in ihren Einzelelementen getrennt verfolgt.

Sieht man von dem einfachen Verhältnis von Tatenschuld und Sühne ab und legt man den Nachdruck auf die Evolutionshypothese, so erscheint die Theorie einer Schuld durch „Verletzung" der allgemeinen Position in recht zweifelhaftem Lichte. Jawohl, es ist

leider oft so, daß im Kampfe ums Leben und um das Postulat einer edlen Zukunft der Bessere vom Guten totgeschlagen wird, daß die prometheische Kraft an der Trägheit zerschellt — es gibt ein „Trägheitsgesetz“ auch in Anthropologie und Geschichte — und es ist tragisch, tief tragisch, daß der schließliche Sieg mit einem Schirlingsbecher oder einem Kreuz erkauft werden muß — aber sind denn Gift, Kreuz und eventuell Scheiterhaufen sittliche Faktoren des Weltprozesses der fortschrittlichen Entwickelung (die ja auch nicht von jedermann geglaubt zu werden braucht), und sollen sie in unserer ethischen Ansicht etwa als historisch-sittliche Notwendigkeit dastehen? Ein solcher Held verletzt — ganz wohl, aber doch nur diejenigen, die er, wenn er uns überhaupt sympathisch sein soll, nach der Theorie in unserem Empfinden verletzen muß, er nimmt eine Schuld auf sich, aber doch nur in den Augen der Leute, die in unseren Augen selbst moralisch verschuldet sind — und nun soll diese Schuld auch von uns als solche anerkannt werden? Das mag man doch auseinander halten, daß die „Schuld“ gegenüber der Allgemeinheit, noch dazu einer inferioren, nicht zugleich eine Schuld für unser höheres Empfinden sein muß. Stellen wir uns auf den Standpunkt einer evolutionistischen Ethik, dann hat ein solcher Held durch jene „Verletzung“ überhaupt gar keine Schuld, sondern er tut seine — noch dazu metaphysische — Pflicht, und, wenn er auch totgeschlagen wird, wir müssen ihm bedingungslosen Lorbeer um die kalten Schläfen winden.

In dem Augenblicke, da der tragische Vorgang sich in der bengalischen Beleuchtung einer höheren metaphysischen These zeigt, wird die Bedeutung der Schuld aufgehoben, zum mindesten irrelevant. HEGEL selbst muß zu dem Ausspruche kommen: „Die tragischen Helden sind ebenso schuldig als unschuldig.“ Und doch will er die Schuld nicht aus der Norm hinweg haben: „Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein.“ Der Grund dafür steckt bei HEGEL immer in der Behauptung, „daß ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Taten führt“. Ruht, so müssen wir immer wieder fragen, der Nachdruck auf der „Verletzung“ oder auf der schuldvollen Tat? Wenn die letztere aber in der ersteren bestehen soll, müssen wir von Christo sagen, sein Tod ist gerechtfertigt, weil er die Juden und die alte Welt in ihrem Empfinden einseitig verletzt habe?

Es muß doch sehr wohl auseinander gehalten werden: die ethische Begründung der Tragik und die äußeren Motive einer tragischen Handlung und Verwickelung. Die erhabene, fast übermenschlich große Figur des WAGNERschen Jesus geht rein äußerlich an solcher „Verletzung" zu Grunde, durch die Wut und die Rache des jüdischen Volkes. Dieses hat die Hoheit seiner Lehre nicht verstanden, es erhoffte in ihm nur den äußerlichen, politisch-revolutionären Messsias, nicht den höheren, der er war und geworden ist. Seine Opposition gegen das „Gesetz" hatte die Priesterschaft verletzt, tief bis ins Mark. Und die Priester stacheln das Volk wider ihn auf. Barrabas wird frei gebeten, Jesus aber in Schmach und Hohn zu Tode geführt. Aber was hier als „Verletzung" und Strafe gilt, das erscheint nur als Wahngebilde — die Schuld wird nur in den blöden Maulwurfsaugen der Gegenpartei erblickt, nur diese vollzieht eine wahnwitzige Strafe und „Sühne" an ihm, nur diese bewirkt seinen Tod. Christus ist für alle, die nicht auf der Szene Juden zu spielen haben, völlig unschuldig. Das bestätigt mit klaren und deutlichen Worten Pilatus auf der Bühne selbst. Also ist dieser ganze Nexus von Verletzung — Schuld — Tod lediglich dramatische Kombination der äußeren Handlung, die Motivierung der Schuld liegt außerhalb der gesamten ethischen Theorie des Stückes. Will man aber annehmen, daß überhaupt jegliches „wider den Stachel löken" „Schuld" sei, „das Tragische als ein Gesetz des Universums" ansehen,[1] „so bleibt die Schuld Urschuld".[2] Und diese „Urschuld" liegt als eine metaphysische gänzlich außerhalb des Helden, weshalb er eben auch ais „nichtschuldig" von VISCHER und HEGEL bezeichnet wird, man muß zugeben, daß „das tragische Subjekt für ganz geringe Schuld ganz unverhältnismäßig leidet", die „höhere Sittlichkeit" liegt alsdann ganz allein im absoluten Prozeß, der sich, nebenbei gesagt, dadurch auch nicht gerade im schönsten Lichte zeigt. Die „geringe Schuld" besteht als individuelle sodann nur in „einseitigen"

[1] VISCHER, I, § 130.

[2] Sogar Paris, der liebenswürdige Jüngling, bekommt eine Schuld: „durch den Zwang Juliens zu einer Verbindung ohne Liebe" — obgleich er gar keine Ahnung von Juliens Liebe zu Romeo hat und das Mädchen ihm nicht im mindesten ihren Widerstand entgegengesetzt hat, der „Zwang" also den Eltern zur Last fallen müßte. Ja, auch Banquo hat eine: „Er hätte nicht untätig am Hofe zurückbleiben sollen." Vgl. § 132.

Charakterzügen, einer notwendigen Temperamentsschwäche oder -Stärke, in einem klein bischen Hamartia, das, wenn es zureichender Grund zum Untergange werden soll, vom Standpunkte eines jeglichen Gerechtigkeitsgefühles aus glattweg „Empörung" erwecken müßte. Wenn wir die Musterbeispiele solcher Schuld Revue passieren lassen: Egmonts „Leichtsinn", in der Stadt zu bleiben, Ajax heldenunwürdiges Rasen, Siegfrieds argloses Ausplaudern, Romeos Übereiltheit in Mantua (er hätte nämlich erst abwarten sollen, ob die Nachricht vom Tode Juliens sich bestätigt, die sein treuer Balthasar ihm bringt, der mit eigenen Augen das Begräbnis mit angesehen hat!),[1] so ergibt sich, daß der Begriff „Schuld" sich völlig verschoben hat. Was hier als solche erscheint, ist nichts anderes als das tragische Verhängnis, das von „Schuld" grundverschieden ist. Denn es zeigt sich nicht nur in Charaktereigenschaften der tragischen Figuren, sondern ebenso in äußerlichen Umständen, in einem wie Zufall scheinenden „Geschicke", es erklärt durch Motivation und Kausalität wohl das tragische Ereignis, unter Umständen wohl auch aus den Charakteren, aber es rechtfertigt dasselbe nicht im Entferntesten.

Pure politische oder sonstige Ansichtsgegnerschaft, mag sie sich noch so aktiv kundgeben, wird samt daraus resultierenden Handlungen niemals als Schuld auszudeuten sein, auch nicht als metaphysische. Und darum ist das Beispiel Christi, in der WAGNERschen oder jeder sonstigen Auffassung, das klarste dafür, daß ein Held in tragischen Konflikten, im siegreichen Untergange gegen und durch die Allgemeinheit sehr wohl zu denken ist, ohne mit seiner „Verletzung" eine Schuld auf sich geladen zu haben. Es kann ein Held in solchem Konflikte sich zu einer „Schuld" hinreißen lassen, gewiß, das ist alsdann nur die eine Möglichkeit, er kann jedoch, ohne daß er aus dem Rahmen des Tragischen herausfällt, vollkommen rein und unbefleckt sein. Und das ist — quod erat demonstrandum — die andere Möglichkeit.

HEGEL hat sich die Norm aus dem ARISTOTELES geholt, er glaubt sie durch seine metaphysische Theorie zu binden und zu stützen, indem er die unzureichende Schuld durch den dialektisch verlaufenden Weltprozeß als vernünftig und ethisch gerechtfertigt erscheinen lassen will, aber indem er sie, recht sicher, auf zwei

[1] VISCHER, §§ 130. 132.

Pfeiler zugleich stützen will, setzt er sie zwischen zwei Stühle nieder.

Und wenn sich auch bei seiner Lehre der Schwerpunkt der Schuld schließlich in einen metaphysischen Urgrund verliert, so kann uns keine eudämonistische Zweckmäßigkeit, in deren Dienste die „Erhebung", das Resultat der Tragödie, stehen soll, kein Glauben an „Vernunft und Wahrheit des Geistes" abhalten, das Absolute, soweit es die Einzel-Individualität betrifft, mit pessimistischem Argwohne zu betrachten. Denn auch hier erklänge dann wieder als Lied der Lieder:

„Ihr führt in's Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Zu einer pessimistischen Ausdeutung des Individuationsproblems ist aber, wie SCHOPENHAUER und das Beispiel der Person Jesu beweisen, erst recht nicht nötig, daß der Held noch extra eine Personalschuld aufgebürdet bekommt. Das Tragische kann vollauf in ihm vorhanden sein, sobald sein Charakter und sein Schicksal durch seine Handlungen und deren Konflikte unser Interesse erwecken. Wie die „Empörung" so trifft auch die „Schuld" alsdann lediglich die außerpersönliche Weltordnung — aber man wird sich die Aufwallung und das Werturteil wohl sparen können, vielmehr sich mit der tragischen Erschütterung begnügen, einen tief bedeutsamen Blick in das Wesen der Welt getan, wenigstens es von dieser einen Seite betrachtet zu haben.

Die Beladung mit einer Schuld ist nur eine besondere Spezialisierung dieser allgemeinen tragischen Idee, eine Verquickung von moralischer und pessimistischer Weltansicht, vielleicht eine Konzession, die letztere an erstere macht, ohne zu bedenken, daß sie dann einen gewissen inneren Widerspruch involviert, der im letzten Grunde sichtbar wird und der durch keine eudämonistische Synthese ganz beseitigt wird. Neben dieser speziellen Auffassung hätte also die andere, die einen fleckenlosen Charakter in dem historisch-tragischen Konflikte für möglich und für statthaft hält, das gleiche Recht, sich zu behaupten. —

Wenn die Ästhetik „einen Beitrag zur ethischen Wahrheit liefern soll", so wird man aber auch nicht umhin können, eine

bestimmte Theorie des Tragischen auf seine ethische Konsequenz hin zu prüfen, also auch die HEGELsche, die ja die „ewige Gerechtigkeit" für sich reklamiert. Es muß unumwunden anerkannt werden, daß die HEGELsche Ansicht einen viel höheren ethischen Gesichtspunkt eröffnet, als derjenige ist, den man aus des ARISTOTELES Furcht-, Mitleid- und Katharsistheorie etwa herausdeuten kann. Die hohe ethische Bedeutung der HEGELschen Lehre beruht in der geschichtsphilosophischen Würdigung des Heroentums, in der Behauptung und starken Betonung der synthetischen Erhöhung. Die Tat des Helden reift zur goldenen Segensfrucht für die Allgemeinheit; wenn auch der überragende Halm unter dem Schwerthieb der Notwendigkeit dahingemäht wird, seine Frucht wird der Same für die Nahrung der Zukunft sein. Heil dem Helden! Folget ihm nach! Traget den Mut und die volle Kraft einer einseitigen Subjektivität in voller Freiheit und Trotz gegen alle Welt an! Freilich kostet die Tat das Opfer des Lebens. Aber was ist dies gegen einen Sieg, der nicht auf irdischer Walstatt sich vollzieht, sondern auf göttlicher und die Krone himmlischen Lorbeeres trägt? Darum spanne Dich vor an den rollenden Triumphwagen der Entwickelung! So einer ein Held, ein Charakter, ein Genius ist, so wird ihn zwar das Rad der ewigen Gerechtigkeit zermalmen, denn das Gefährte ist schwer von den Vielen, die in stumpfer Trägheit darauf sitzen und nach ihm schlagen. Aber er hat es mit einem Titanenruck vorwärts gerissen, aus dem Sumpfe, dem absoluten Endziele zu! Have pia anima! —

Aber, so hoch das enthusiastische Lied vom metaphysisch-braven Manne auch klingen mag, bei ruhiger Überlegung hat die Theorie doch auch ihre Achillesferse, und wenn gar einer recht philiströs-nüchtern über die Moral von der Geschichte nachdenkt, kann er sich unter Umständen eine recht platte und unheroische daraus ziehen.

Erstens bestehen neben der theoretischen Konstruktion der Geschichte noch die „Sachen", die sich hart im Raume stoßen. So leicht das geschichts- und rechtsphilosophische Schema HEGELs klingt, um so schwieriger wird seine kasuistische Anwendung, um so willkürlicher ist sein Anpassen. Nicht alles, was reagiert und revolutioniert, ist zugleich auch ethisch bedeutsam und fortschrittlich wirksam. Und um den Fortschritt nachzuweisen, bedarf es stets eines stabilen ethischen Wertmaßes, das im fluktuierenden Entwickelungsbegriffe

nicht gegeben sein kann.[1] Die Entwickelung kann auch nach unten gehen. Gerade die HEGELsche Schule hat in ihren radikalen Ausläufern, den „Jungen", den historischen Beleg dafür geliefert. Ihr Vogel Phönix eines neuen, konstruierten Weltalters, dessen Aufflug sie anno 1848 und 49 den Sieg prophezeiten, ist in den Brunnen gefallen, statt der errechneten Synthese und Erhöhung kam die Reaktion, und über das Absolute, statt daß es einen gerechten Sieg zu feiern hatte, kam der Katzenjammer. Nach HEGEL und RUGE brachte die Entwickelung SCHOPENHAUER zu Ehren, die „Einseitigkeit" endete also ohne die erwartete „Erhöhung" des Ganzen. Dem unbefangenen Beobachter erscheint die Schablone, nach der Klio ihre Gewebe wirkt, etwas komplizierter, als die dialektische des Panlogismus. Niemand kann sich leichter täuschen, als wer auf Propheten, Helden und Genies wartet, solche sucht oder am Ende gar selbst repräsentieren will. Statt der mutmaßlichen „Großen" erscheinen gewöhnlich nur die kleinen, und ihr tragischer Untergang, der als Rückschlag auf den Korybantenlärm zu folgen pflegt, paßt nicht in die Formel.

Allein die ethische Münze der synthetischen Entwickelungstheorie, die so lange Zeit geradezu als geistige Währung galt, hat noch eine andere Kehrseite. Fassen wir nämlich den Helden bloß als kontrastierendes Element auf, als ein „Anderssein", das stets seine Korrektur durch den universellen Geist erfährt, welcher zur rechten Zeit durch den Untergang des Helden die metaphysisch-tragische Bremse zieht, damit der absolute Fortschrittswagen in die gerechte Synthese einlenken kann, so würde für manche gerade die entgegengesetzte Lehre heraussspringen können, nämlich die: „Verletze lieber n i c h t!" Betone Deine Eigentümlichkeit ja nicht allzuscharf, setze keine zu weit gehenden Postulate, denn die Entwickelung an sich geht die goldene Mittelstraße. Du setzest Dich doch nicht durch, sondern gehst „einseitig" nur zu Grunde. Und dann hätte ja Christus die „Schuld", zu „einseitig" gewesen zu sein! Und auf welche Sorte von Moral könnte dann die ganze hohe ethische Idee, die der Tragödie immanent sein soll, hinaus gewendet werden! Alsdann käme die Lehre zutage, daß die praktisch-vernünftige Sittlichkeit eben in der goldenen Mittelstraße zu liegen habe, in der Diagonalmoral, in jener guten, soliden Mesotes, die ARISTOTELES in

[1] Ich habe das anderen Ortes ausgeführt, in einer Schrift „Über das Prinzip der Entwickelung als Grundprinzip einer Weltanschauung." 1896. § 6 u. 9.

der nikomachischen Ethik entwickelt, die er von Fall zu Fall mit der moralischen Apothekerwage zwischen je zwei Extremen ausbalanciert, dasselbe Prinzip der Mitte, das er ja auch bei der Zumessung von der Schuld tragischer Helden gelten lassen will.[1]

Aber alsdann wird das „Vergnügen an tragischen Gegenständen" erst recht in Verwirrung gebracht. Denn nur die Sympathie für das Große, die Einfühlung in die gewaltige Persönlichkeit eines hervorragenden Charakters ist der Vorstellungsboden, von dem aus die ethische Wirkung einer Tragödie, wenn sie aus einer positiven Heldengestalt hervorgehen soll, sich erzeugt. Das Moralprinzip der Mesotes aber ist dem Heldencharakter der ethischen Einseitigkeit und Größe durchaus entgegengesetzt, im Prinzip wie in der Erfahrung. Sie wird weder dem Helden gerecht, noch wird sie jemals Helden erzeugen. Der geschichtliche Held — das lehren sie alle, die Großen, das zeigt uns vor allem LUTHER — hat seine Größe, seine prometheische Energie und Kraft nur in der Einseitigkeit; das Kompromiß aus Prinzip aber ist schon in der Politik armselig genug, in der Ethik jämmerlich.[2]

Es ist wohl besser, man baut die Ethik wie die Ästhetik selbständig von unten auf, als daß man beide in himmlischer Vereinigung von einer transzendenten Oberthese herunter leitet; indem eine die andere stützen will, gleiten beide nur zu leicht auf dem schwindligen Pfade aus!

Wir erkennen auch hier, bei diesem ererbten „Grundgesetze" der Tragödie seine Relativität. Die Lehre von der „tragischen Schuld" ist, wie VOLKELT treffend formuliert, „nur eine besondere Gestaltung des Tragischen", aus der Grundstimmung bestimmter Weltanschauung resultierend und diese wiederspiegelnd, also von Assoziationen abhängig, die nicht ausschließliche Geltung haben, sondern nur relative, und neben denen das Konträre wie das Kontradiktorische sich mit gleichem Rechte behaupten kann. Es ist das große Verdienst VOLKELTS, an Stelle der so lange in Übung ge-

---

[1] „Und so bliebe nur noch ein solcher Mann übrig (der zwischen den beiden Fällen die Mitte hält, das heißt ein solcher), der sich weder durch eine ganz besondere Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch durch Laster und Bosheit ins Unglück stürzt, sondern vielmehr nur durch einen ganz bestimmten Fehler (δι' ἁμαρτίαν τινά)." a. a. O. S. 1453, Kap. 13.

[2] „Es kann nicht gehandelt werden, ohne umzustoßen, durch die Vermittler geschieht einfach nichts." VISCHER, I, S. 316.

wesenen normativen eindeutigen Behandlung des tragischen Problems dessen Vielgestaltigkeit auf Grund differierender Weltanschauung theoretisch erwiesen und systematisch durchgeführt zu haben. Damit hat er dem Künstler das freie Recht der Gestaltung und der freien Weltanschauung zuerkannt.

Ich möchte nur noch hervorheben, daß durch die Erkenntnis der Relativität der Lehre von der tragischen Schuld diese selbst in ihrem Werte um nichts vermindert worden ist. Es wäre töricht, wenn nun etwa gefolgert würde, daß die These einer tragischen Schuld und die mit ihr eng verbundene der „poetischen Gerechtigkeit" sans façon aus dem Theater zu verschwinden habe. Wer diesen Schluß zöge, verfiele in denselben Fehler, der bekämpft wurde. In jener These ruht ein gutes Stück sittlicher Weltanschauung, und wird sie mit der gehörigen Tiefe vorgetragen, so hat ihr Vertreter ein Recht darauf, sie zur Vorführung zu bringen, und das Publikum hat die Pflicht, sie sich vortragen zu lassen. Gerade SCHOPENHAUER verfällt in diesen Fehler der Einseitigkeit. Auch er hat „den wahren Sinn des Trauerspiels aufgedeckt"! „Sogar die Komödie erhält erst bei mir als Gegensatz der Tragödie ihre echte Erklärung." „Der wahre Sinn des Trauerspiels ist: Pessimismus und asketische Moral."[1] — Und trotzdem sagt der Philosoph wenige Seiten vorher erstens: daß „dem Dichter die Darstellung der Idee der Menschheit" obliegt, und zweitens: „demnach darf niemand dem Dichter vorschreiben, daß er edel und erhaben, moralisch, fromm, christlich oder dies oder das sein soll, noch weniger ihm vorwerfen, daß er dies und nicht jenes sei." Sehr wohl. Aber wehe ihm, dem „platten Gesellen", wenn er in puncto Tragik bei seinem Schauen nicht die pessimistische Brille des Frankfurter Brahminen aufsetzt!

Vierter Abschnitt

Schlußergebnis.

§ 1

Die Erkenntnis der Relativität der ästhetischen Normen setzt uns in den Stand, unsere Disziplin nunmehr auf Grund ihres Charakters mit Sicherheit in das System der Wissenschaften einzureihen und ihre Aufgaben im einzelnen zu entwickeln.

[1] Im angeführten Briefe an FRAUENSTÄDT.

Wenn, wie es sich herausgestellt hat, die ästhetischen Normen des Dramas, als auf freien Assoziationen beruhend, durchaus variabel sind, so ist auch der ganz spezielle normative Charakter der Dramaturgie erwiesen: sie ist keine angewandte Wissenschaft, sondern eine freie Normwissenschaft.

Die Variabilität der Normen offenbart sich demnach nach zwei Richtungen hin, nach denen wiederum die wissenschaftliche Aufgabe auseinandergeht, als explikative wie als normative.

Denn erstens erscheinen uns die einzelnen Normen der dramatischen Kunst rein objektiv nur als variierende Wirkformen der künstlerischen Produktion, und zwar vom primitivsten Gebilde an bis zu den vollendetsten Meisterwerken erhabener Genien — und zweitens ergibt die Variabilität der Normen auch zugleich ein subjektiv-normatives, also auch produktives Element, das nomothetische. Unter ersterem Gesichtspunkte ist jegliches ästhetische Werturteil ausgeschlossen, denn das künstlerische Gebilde erscheint hier lediglich als Forschungsobjekt, als das Resultat einer bestimmten ästhetischen Darstellungsart, eben der dramatischen, als ein variierendes Produkt der Geschichte, der Kultur, des Geisteslebens. Die wissenschaftliche Behandlung des Stoffes kann von diesem Gesichtspunkte aus keine andere als die rein explikative sein. Das Phänomen des dramatischen ist hier gleichwertig in allen seinen Gestaltungen,[1] von seinen geheimnisvollen völkerpsychologischen Wurzeln an bis zu den klar sichtbaren, im hellen Lichte der Kultur- und Geistesgeschichte und im Sonnenscheine der Genialität leuchtenden Wipfelkronen. Und eine explikative, methodische Behandlung des Stoffes wird, wie in einer jeglichen Wissenschaft geschieht und geschehen muß, sowohl systematisch als auch historisch sein, wird das Phänomen in seiner Totalität wie in seiner zeitlichen Entwickelung, im Wesen wie im Werden, zu erforschen haben.

Der systematische Teil der Aufgabe wird, allgemein betrachtet, in das Gebiet der systematischen Ästhetik zu fallen haben, während der historische als ein Teil jener wissenschaftlichen „Kunstgeschichte" anzusehen ist, die auf dem Gebiete der bildenden Künste und der Literatur längst in ausgiebiger Weise betrieben wird, ja zur Zeit sogar vor der systematisch-ästhetischen Behandlung des Stoffgebietes bei weitem prävaliert.

---

[1] cf. S. 17 u. 10 dieser Schrift.

Hinsichtlich der zweiten aber ergibt sich folgendes: Wenn das Künstlerische in Produktion wie Rezeption nicht gebunden ist an objektive stoffliche Grundgesetze, also theoretisch wie praktisch völlig frei ist, kann sich das individuelle Postulat ungehindert nomothetisch äußern, in voller Freiheit die Normen variieren und neue schaffen.[1] Und dies ist die wichtigste Konsequenz. Ihre Bedeutung fällt zwar vor allen Dingen ins praktische Gebiet, und hier wiederum der Produktion, der Kunst selbst zu. Erlöst aus allem traditionellen Zwang von Formel und Regel, ungebunden an irgend eine Weltanschauung, winkt dem Schaffen des Künstlers die volle Freiheit der Konzeption in der Form wie im Inhalte. Er kennt keine „Natur- und Grundformen" der Tragödie und der Komödie, er kennt nur noch freie schöpferische Kunstformung, er kennt keine Gesetze, die über ihm stehen, sondern nur solche, die er aus der inneren Notwendigkeit der künstlerischen Absicht selbst fordert; das „Gesetz" der Künste ist das von ihm allein Gesetzte und zu Setzende, die Satzung, das Postulat, die Leistung. Und wie einst LESSING ausrief: „Man nenne mir das Stück des großen CORNEILLE, welches ich nicht besser machen wollte — was gilt die Wette?" so kann auch er getrost ausrufen: „Man nenne mir eine Regel des ARISTOTELES, deren Gegenteil ich nicht ebenso gut befolgen könnte!" Und wie LESSING, so kann auch er hinzufügen, daß man diese Äußerung nicht für Prahlerei nehmen möge.

Dazu wenigstens einige kurze Andeutungen. Die tragische Schuld war das wichtigste Beispiel. Sie ist, wie wir gesehen haben, bereits durch ihre Verfechter durchbrochen worden: um den schuld- und fehlerlosen Helden kann die erschütterndste Tragödie gewoben werden.

Und was zweitens die Struktur betrifft, so können wir uns sehr wohl eine Tragödie denken ohne Peripetie, ohne Metabole und ohne retardierende Elemente. Muß der tragische Gang immer ein Bergauf und Bergab sein? Ein Hin und Her zwischen Kontrasten, von Handlung und Gegenhandlung, ein ununterbrochenes Schaukeln zwischen günstigem Ausgange und ungünstigem, ein stetes Seilziehen zwischen Glück und Unglück?[2]

---

[1] cf. S. 11 u. 12.

[2] Ein Muster solcher Struktur bildet z. B. SCHILLERS „Kabale und Liebe". Dort ist ununterbrochen bis zur Katastrophe hin dieses Balancespiel von günstigem und ungünstigem Ausgange durchgeführt, im großen Zuge im Aufbau

Man prüfe doch einmal ernstlich, ohne Vorurteil, ob sich denn nicht auch der tragische Entwickelungsgang lediglich als ein konstanter, ununterbrochener Fortschritt zur Katastrophe denken läßt, als eine sich abrollende Kette von Ereignissen, deren Summe mit ihrer Wucht alsdann das tragische Ende hinreichend bewirkt? Das ist sehr wohl möglich, ohne daß der Held zuerst einen Anlauf zu einer Höhe nähme, ohne daß er irgend einen Gipfel erreicht, auf dessen jenseitigem Rücken alsdann der Weg in geringeren Abstufungen von Berg und Tal schließlich in die Tiefe führt, ohne daß eine Gegenhandlung in wechselndem Siege wider ihn stritte. Seine tragische Entwickelung kann z. B. einfach in einer Akkumulation von Schicksalsschlägen beruhen, und die Macht, mit der er ringt, die ihn stört, die ein gewisses normales Daseinsgleichgewicht an und in ihm aufhebt und der er zuletzt unterliegt, braucht gar nicht als „Gegenhandlung" aufzutreten oder personifiziert zu sein, sie kann einfach in sozialen Institutionen, in wirtschaftlichen, politischen, religiösen Verhältnissen liegen, die das einzelne Individuum unterdrücken; der Kontrast zwischen „Schicksal" und Individualwillen und die daraus resultierende Idee erhebt alsdann schon hinreichend das Traurige in die Wirkenssphäre des Tragischen. Gerade in unserer Zeit, da die sozialen Gegensätze immer schroffer, die wirtschaftlichen Kämpfe immer schärfer werden, bieten sich solche tragische Schicksale genug dar,[1] ohne daß der Dramatiker die Ereignisse des Lebens nach einer bestimmten Schablone zu konstruieren brauchte, nach der ja auch das Leben selbst nicht immer bildet.

Es würde auch weder ein Verlust an moralischer noch an ästhetischer Wirkung bei solcher Konzeption prinzipiell behauptet werden können.[2] Gewiß, das Leiden einer unglücklichen Person

---

des ganzen Stückes, in kleineren und kleinen Zügen in jedem Akte und in jeder Szene, ein Aufstieg und ein verhängnisvoller Umschwung, den die Ästhetik mit dem treffenden Ausdrucke „tragische Ironie" bezeichnet hat. Aber ebensogut, wie Held und Schicksal im Bilde von Katze und Maus gezeigt werden, kann das Schicksal wie eine Schlange langsam und nach und nach sein Opfer verschlingen, ohne daß dabei eine geringere ästhetische Wirkung vorausgesetzt zu werden braucht.

[1] Man denke z. B. an die Geschäftsleute, die in Zolas Roman „Au bonheur des dames" der rücksichtslosen Konkurrenz des großkapitalistischen Warenhauses unterliegen! Man denke an das echt tragische, schuldlose Geschick der Verfasserin der „Briefe, die ihn nie erreichten".

[2] Die ethische Wirkung der Kunst ist immer nur eine Möglichkeit, von ihrer Form gewiß nicht abhängig. Es gibt Leute, die ebenso konstant wie urteilslos

unter immer stärkeren Geißelhieben des Schicksals, das immer tiefer Hineingeraten in einen ununterbrochen dahinfließenden Strom unerbittlichen Leides kann in uns „Empörung“ erwecken — aber diese Empörung involviert noch keine unethische Wirkung, sie kann unter Umständen erst recht eine ethische Reaktion in uns wachrufen, indem sie den Anlaß zu ethischen Postulaten gibt. Und mancher wird diese Wirkung vielleicht höher bewerten, als jene ist, die bloß in der Bestätigung einer mitgebrachten moralischen Ansicht, in der gewünschten Übereinstimmung mit einer gemütlichen Schablone beruht. Die Kunst ist Anschauung, Intuition. Und wo sie uns „hellsichtig“ machen soll oder will für den Ernst des Lebens, da ruht in ihr eine hohe Erkenntnismacht. Das Ästhetische wird durchaus einseitig und darum falsch aufgefaßt, wenn man in ihm nur das „Lustvolle“, „Harmonische“, „Befriedigende“ sieht, wie mit und ohne Metaphysik so oft schon behauptet wurde.[1]

---

immer von ethischen Postulaten in der Kunst reden, indem sie mit den heutzutage so billigen Schlagwörtern von „Kultur“ und „Erziehung“ umherwerfen, aber selbst in diesen Begriffen über ihren oberflächlichsten Lehricht nicht hinausdenken können und die Kunst im Sinne ihrer halbwollenen „Bildung“ verschulmeistern wollen. Diese müßten erst selbst zur Kunst, wie zur Einsicht in ein tieferes Kulturproblem „erzogen“ werden. — Wenn die Kunst ethisch wirken kann, ist auch das Postulat zu stellen, daß sie es soll; aber dies Postulat ist Sache des Ethikers, nicht des Ästhetikers. Gesetzt, die Kunst kann erziehen, — immer muß der Ethiker bestimmen, wozu. Und gesetzt, der Künstler wolle erziehen — muß er dann mit dem didaktischen Bakel auftreten? Hängt die ästhetische Wirkung etwa ab von einem ethischen Pronunziamento, das die „Moral“ irgend einer Geschichte den Leuten breidick in den Mund streicht? — Und wer kann wissen, ob der Zuschauer mit seinem Theaterbillet auch zugleich die Fähigkeit mitbringt, „erzogen“ zu werden? Die Kunst kann dafür kein Obligo übernehmen. — Es gibt Leute, die den ZOLA für unsittlich verabscheuen, seiner Stoffe wegen; andere sehen in ihm einen tiefernsten Ethiker, obgleich er an keiner Stelle moralisiert. Und es gibt wiederum Leute, die auch das Tief-Ernste, mitunter Gräßliche der „naturalistischen“ Literatur und Dramatik, samt etwaiger ethischer Absichten der Autoren, mit jenem blasierten und frivolen Behagen genießen, in dem einst die französische „gute Gesellschaft“ mit den revolutionären Ideen vor der Revolution spielte, jene großstädtische Art „Gesellschaft“, denen die Begriffe von „Fin de siècle“, „Décadence“ u. s. w. ein „Milieu“ zur wonnigen Einfühlung bieten.

[1] Die Ästhetik ist nicht Hedonik; alles, was in ihr von jener wirksam ist, ist nicht original, sondern nur bezogen. Denn die „Lust“ ist ursprünglich, in Erscheinung, Wirkung, Wert und Bedeutung, Phänomen und Gegenstand des Lebens, also ein direkter Faktor. Wenn die Menschen im Ästhetischen das, was

WAGNERs Auffassung von der ästhetischen Erkenntnis hat hier ihre volle Bedeutung und Berechtigung. Durch die intuitive Einsicht hervorgerufen, kann daher die ethische Wirkung aus jeglichem Inhalte und jeglicher Form resultieren als ein freies ethisches, nomothetisches Postulat, das sich aus dem erschütternden Eindrucke ergibt oder auch nur hinzugedacht wird. Eine jegliche künstlerische Auffassung und eine jegliche Weltanschauung als spezielle Tendenz der Produktion oder der Rezeption ist dabei möglich. Denn es ist Sache des Künstlers, ob er über einem düstern Werke einen trüben Farbenton ausbreiten, sein Stück Welt in pessimistischem oder gar schmutzigem Lichte zeigen, oder es im Kontraste eines glänzenden Idealismus spiegeln lassen will, und es ist auch völlig freigestellt, welche Anschauung und ethische Konsequenz der Zuschauer aus einer tragischen Darstellung resultieren lassen will. Der eine wird vielleicht sagen: Wen Gott lieb hat, den züchtigt er, aber dem Armen, Mühseligen und Beladenen winkt nach einer Prüfung kurzer Tage das Himmelreich, wo er in Wonnen unter den Gerechten sitzen wird. Und dieser eine kann wiederum sein aristotelisch-vorschriftsmäßiges Mitleid mit einem frommen Tischgebete beenden und sich an wohlbesetzter Tafel schmausend niederlassen, oder aber er kann sein Geld nehmen und es den Armen geben. Wir Christen wissen ja, was wir zu tun haben. Ein anderer aber wird seinen Schopenhauer aufschlagen und, vielleicht auch bei einem edlen Trunke, die Lehre von der Nichtswürdigkeit der Welt bestätigt finden und die Askese theoretisch als praktische Notwendigkeit erklären. Wieder ein anderer macht sich in revolutionären Stimmungen Luft und ein vierter ließt aus Wagner den Satz, daß die Notwendigkeit der sittlichen Forderung darin besteht, die Not zu wenden, wo sie sich zeige, daß

Lust erweckt, vorziehen vor dem, was Unlust bringt, so hat das seine besonderen Gründe, die aber nicht zwingend sind. Die Kunst z. B. ist nicht notwendiges, sondern freiwilliges Erzeugnis — „Spiel", wie man sagt. Man spielt aber im allgemeinen lieber mit dem, was Lust erweckt, als mit dem Gegenteil. Aber es gab auch freiwillige Kasteiungen und freiwilliges Selbstgeißeln. — Alle „Lust" aber ist nichts anderes als eine psychische Begleiterscheinung des Willens; von ihm aus reguliert sie sich und manifestiert sie sich in ihren Abstufungen, adäquat dem Reiche der Zwecke (cf. S. 6). Folglich ist die Position der Lust und ihr Regulativ abhängig von Dingen, die ganz außerhalb der Ästhetik liegen, explikativ der Psychologie und Transzendental-Philosophie angehören, normativ der Ethik.

dazu erste Bedingung sei das γνῶθι σεαυτόν, daß man erkennen müsse, um Ideale zu gewinnen, und Ideale haben, um für sie zu streiten.

Es ist fernerhin auch nicht zu fürchten, daß die rein ästhetische Wirkung irgendwie vermindert würde, wenn statt der üblichen Struktur des ernsten Dramas eine andere gewählt würde. Es brauchen sich z. B. die Ereignisse in ihrer Wirkung nur konsequent in gerader Linie zu steigern, indem sie in ihrer Wucht von Fall zu Fall zunehmen, und die ästhetische Wirkung wird keine Abschwächung erfahren. Auf ein anfänglich verhältnismäßig nur geringes ungünstiges Ereignis folge ein schwerwiegenderes, und im Kausalnexus noch weitere, immer schlimmere, bis die Katastrophe eintritt. Man könnte nun geneigt sein, aus psychologischen und vielleicht auch ästhetischen Gründen wenigstens diese Norm als unerläßlich zu fordern, um eine Abschwächung der Eindrücke und demnach der Wirkungen zu verhindern. Allein auch das würde einseitig sein. Die Intensität der ästhetischen Wirkung ist durchaus nicht als kongruent mit oder als abhängig von der äußerlichen Wucht der Ereignisse zu setzen; es kommt ganz auf die Art an, mit der der Dramatiker diese behandelt. Es ist vollkommen denkbar, daß auf ein gewaltiges, die Teilnahme aufs tiefste erregende Ereignis ein anscheinend einfaches erfolgt, auf eines, das die Handlung mit einem energischen Stoße vorwärts getrieben hat, ein solches, das nur eine leise, fast unscheinbare Vorwärtsbewegung oder eine geringere Erschütterung mit sich bringt. Und doch braucht dieser Gang die ästhetische Wirkung nicht zu verringern. Der Dramatiker kann die Zuschauer vollkommen weiter fesseln, indem er einen Wechsel des Interesses eintreten läßt, es jetzt vielleicht mehr auf psychologische Vertiefung lenkt, die Wirkung des Geschehenen nun in den Charakteren bloßlegt, auf den vollen Ton des starkwirkenden Ereignisses den intimeren resonierenden Nachhall folgen läßt und dergleichen. Schon der einfache Wechsel der ästhetischen Wirkung selbst kann ein Abschwächen der Teilnahme, eine Verminderung der Wirkung verhindern, ja sogar ein Moment des ästhetischen Reizes für sich bilden. Die dramatische Kunst hat dies bereits ausgiebig benutzt, und Beispiele sind leicht nachzuweisen; sowohl im gesprochenen Drama wie namentlich im musikalischen verwendet man gern den Wechsel von stark erschütternden, lebhaft bewegten Szenen mit ruhigeren „lyrischen“.

Das äußere dramatische Ereignis an sich ist also nicht identisch mit der Intensität der ästhetischen Wirkung, die letztere kann sich steigern, ohne daß zu gleicher Zeit eine konstante Zunahme der Heftigkeit der äußeren Geschehnisse stattfindet, indem, wie gezeigt wurde, ein Wechsel der Intensität, eine Abwechselung zwischen heftiger Erregung und Ruhepunkten von besonderer Wirkung zu sein vermag. Wir haben für den Zusammenhang der aus Ereignissen gebildeten Handlung das Bild einer Kette angewandt. In dem erst gedachten Falle würde also die Kette aus in Progression sich vergrößernden Gliedern bestehen. Neben dieser Kettenform wäre eine andere zu denken, die einen Wechsel von größeren und kleineren, stärkeren und schwächeren Gliedern aufzeigte. Ich bemerkte aber, daß auch hier keine Regelmäßigkeit der Abwechselung stattzuhaben braucht; der formale assoziative Reiz eines also „regelmäßigen" Aufbaues oder der der Kontrastwirkung kann vollständig überwunden, bis zum Verschwinden übertrumpft werden durch rein inhaltliche Assoziationen, durch die Konsequenz oder den Wechsel der Gedanken selbst. Ja, ich will nicht verschweigen, daß ich mir sehr wohl auch ein wirksames Drama denken kann, in dem die Kette das umgekehrte Bild des zuerst gedachten Falles darstellt: Gleich zu Beginn ein mächtig und stark einsetzendes, wuchtiges und erschütterndes Ereignis und alsdann ein allmähliches Abstufen der übrigen bis zum Schlusse hin. Die Tragödie — und nur eine solche habe ich hier im Auge — setzt also mit einem wuchtigen Schlage ein — und in immer leiser werdendem Nachhall klingt sie aus bis zum Schlußpunkt als Fermate. Das Schicksal setzt mit einem tötlichen Schlage ein — und allmählich blutet die Wunde sich aus bis zum Tode. Da Bilder und Gleichnisse immer ihr Bedenkliches an sich haben, will ich nicht verfehlen zu bemerken, daß das zuletzt angeführte nicht wörtlich zu nehmen ist: Ich meine nicht buchstäblich, daß irgend ein Held im ersten Akte einen Hieb, Stich oder Schuß empfangen müsse und vier weitere Akte hindurch coram publico auf dem Siechbette sich zu wälzen und zu stöhnen habe, bis ein sanfter Tod die Augen brechen läßt — ich meine: Das Stück führt uns eine Fülle von Ereignissen vor in kausalem und in motivischem Zusammenhange als eine Kontinuität von Handlungen, jedoch so, daß gleich zu Beginn das stärkste und zugleich ausschlaggebende geschieht und nun die Abwickelung der Folgen von statten geht bis zur

Katastrophe. Man wird Zweifel in die Möglichkeit der ästhetischen Wirkung eines derart aufgebauten Stückes setzen, eben weil man die „Steigerung" vermißt und nebenbei noch die sogenannte „Spannung". Allein ich mache auf folgendes aufmerkmerksam: Erstens ist, wie schon hervorgehoben wurde, die Steigerung der ästhetischen Wirkung durchaus nicht unbedingt abhängig von der äußeren Steigerung der Ereignisse, zweitens kann die Wirkung des am Anfang gegebenen gewaltigen Einzelereignisses kompensiert und übertroffen werden durch die Akkumulation der nachfolgenden schwächeren, indem letztere durch ihre Summe von Einzelnem und Neuem das erstere völlig aufzuwägen imstande sind, und drittens kann die ideelle Einheit des Ganzen den angeblich schwächeren Elementen eine Bedeutung zuweisen, die deren Existenz als notwendiges Korrelat zum ersteren erfordert und damit der weiteren Folge ein spezielles und bedeutsames Gewicht geben. Aus diesen Gründen ist auch das Moment der „Spannung" nicht aufgehoben. Denn diese ist in ihrer ästhetischen Eigenart durchaus nicht an bestimmte technische oder pragmatische Erscheinungsformen gebunden, wie z. B. an die Reibungen zwischen Handlung und Gegenhandlung (Beispiel: das Intriguenlustspiel), sie kann ganz allgemein eintreten in Hinsicht auf das Resultat, auf den Ausgang der Fabel überhaupt, oder in Hinsicht auf Details. Das Moment der Spannung bezieht sich jedoch auch im Falle des endlichen Ausganges vornehmlich auf Details. Wenn es sich nur um das bloße Faktum des Ausganges handelte, um den bloßen positiven oder negativen Ausgang der Fabel, so würde ein wiederholtes Anschauen eines Stückes kaum noch Interesse erwecken, dürfte man wohl auch gar nicht auf irgend einer Ankündigung die dramatische Gattung des Stückes nennen, da ja schon durch diese der Ausgang, wenigstens im allgemeinen, angegeben ist, auch keine Stoffe wählen, deren Fabel dem Zuhörer bereits bekannt ist. BURCKHARDT weist darauf hin, daß den Griechen der Mythus an und für sich etwas bereits Bekanntes war und daß die Wirkung ihrer Tragödie auf der Schilderung der Seelenbewegung ruhte, welche immer neu sein konnte.[1] Wir dürfen dies nicht so verstehen, als ob die künstlerische Wirkung der antiken Tragödienbühne darum

[1] a. a. O. III. S. 230.

etwa nur in dem Interesse an der Schilderung psychologischer Charakterdetails oder in der Einfühlung in diese beruht habe; vielmehr bergen die „neuen Seelenbewegungen" an und für sich ein Moment der Spannung in sich, insofern, als der Zuschauer in Spannung, d. h. in Zweifel und Erwartung gerät, wie das Einzelereignis ausfallen wird, wie der Held der Szene sich in dieser speziellen Situation verhalten, wie sein Charakter darauf reagieren wird.[1] Außerdem ist, wie ich noch hinzufügen möchte, das Moment der Spannung auch gar nicht auf die bloße Erwartung als Unkenntnis dessen, was erfolgen wird, beschränkt. Selbst wenn wir das Stück kennen, auch genau in seinen Details, wird auch in der wiederholten Anhörung des bereits Gekannten die Spannung vorhanden sein können, da sie im Anblicke der vor sich gehenden Handlung, durch Detailwirkung, von neuem erweckt werden kann, indem wir immer wieder aufs neue hingerissen und gefesselt werden durch die wiederholte, sich immer wieder einstellende Einfühlung. Ein Stück, wie z. B. SCRIBEs „Glas Wasser" hält uns immer wieder in Atem. Aber zuletzt ist es gar nicht ausgeschlossen, daß auch die Spannung, die in der Erwartung des Ausganges beruht, bei den vorgedachten Schematen nicht ebenfalls einzutreten vermöge; es kommt ganz auf das Geschick des Dramatikers an, sie von dem mächtigen Anfangsereignisse an bis zum Schlusse zu entwickeln und wachzuhalten; er kann die Ereignisse in ihrer Wirkung, wie die Einfühlung, kasuistisch immer mehr zuspitzen, verfeinern und vertiefen; er kann auch dabei den Ausgang verschiedenen Möglichkeiten offen halten, ohne gerade ein Balancespiel von Für und Wider vorzuführen; zudem vermag er das Stück in seinem Problem auf mehrere, zahlreichere Charaktere zu verteilen und auch an diese das Interesse des Zu-

[1] Die Gleichartigkeit der griechischen Mythenstoffe vergleicht BURCKHARDT mit den Librettis der italienischen Opern des 18. Jahrhunderts und die „bloße Erwartung und Betrachtung des Ausgangs" exemplifiziert er auf die Pariser Schaustücke des Boulevard. Das ist ganz richtig. Wenn der ästhetische Reiz nur im endlichen Ausgange gesucht wird, so entsteht die rohe Dramatik der aufregenden Sensationskomödie, die eben nur auf solche Effekte hinarbeitet und dementsprechend mit den gröbsten Mitteln arbeiten muß. Solche Stücke sieht man sich jedoch nur einmal an und hat dann genug. Von einer tieferen ästhetischen Wirkung kann alsdann gar keine Rede sein, man wird sie nicht wieder aufsuchen wollen, um intimere und feinere künstlerische Wirkungen zu suchen, weil solche darin gar nicht zu finden sind.

schauers zu heften; er hat es alsdann in der Hand, die Erwartung und Spannung durch diese Verteilung aufrecht zu erhalten, indem er durch eine jede wesentlich mitwirkende Figur eine Reihe von Möglichkeiten im Gange der Begebenheiten offen hält und somit auch durch sie den Ausgang noch ins Dunkel zu hüllen vermag.

Es ist schon vorher darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Entwickelung der Norm, als Nomothese, vor allem Gegenstand der künstlerischen Produktion sein muß. Denn die theoretisch erdachte und entworfene neue Norm ist an und für sich um nichts mehr wert als jegliche alte, so lange nicht auch sie von lebendiger und wirksamer Kunst getragen und ausgefüllt wird. Allein die rein theoretisch postulierte Norm hat dennoch, und gerade für die Praxis, ihren Wert. Schon die induktiv aus Vorhandenem abstrahierte Norm hat als Kunstregel dem schaffenden Dramatiker sehr wohl ihre Dienste geleistet, sie hat ihm in klarer, diskursiver Erkenntnis die Stilgerüste gelehrt, sie hat verhütet, daß die Produktion im Dunkeln tappe, und hat, wenn auch nur eines, so doch immerhin ihm ein Schema gegeben, das ihr zu einem sicheren organischen Aufbau verhalf. Mochten die einzelnen Genies diese Struktur in bloßer Intuition vollkommen erfassen oder gar selbständig erweitern und zum Teil umbilden (wie es durch SHAKESPEARE geschah), selbst für sie kann die theoretische Erwägung eine Handhabe zur Festigkeit und Klarheit für künstlerische Neuschöpfungen werden — wie große Künstler ja so oft theoretisiert und nomothetisiert haben. Wir haben gesehen, welche eingreifende und bestimmende Wirkung die aristotelische Norm ausgeübt hat, und wenn wir auch hinsichtlich ihrer, weniger dem Philosophen als seinen Ausdeutern zur Last zu legenden Einseitigkeiten ausrufen möchten: Aristoteles und kein Ende! — die Wirkung der theoretischen Norm ist gerade an ihm deutlich genug zu erkennen. Und wenn dieser Vorzug die eine trifft, warum soll die andere dann ausgeschlossen sein, auch wenn sie sich zuerst nur als rein theoretisches Postulat kundgibt? Die freie Erörterung der Norm wird auch die Freiheit des künstlerischen Schaffens ermöglichen, es befruchten können, und indem die methodische Erörterung der Normen den Künstler in der Erwägung seiner Fassung und Gestaltung zu unterstützen vermag, wird sie auch imstande sein, einen neuen Stollen zu weisen, den er im eigenen künstlerischen Produzieren abzubauen vermag. —

§ 2

Erscheinen uns die Normen somit in zwiefacher Gestalt, als objektive Wirkformen und als subjektive Postulate, die letzteren entweder im intuitiven künstlerischen Schaffen oder durch theoretische Reflexion gewonnen, so wird noch eine dritte Bedeutung des Normbegriffes hinzukommen müssen, deren wir zwar im Anfang gedacht haben,[1] auf die aber in unseren spezielleren Ausführungen bisher absichtlich keine Rücksicht genommen wurde. Wir haben bislang nur die absolute Freiheit der Normen in objektiver wie subjektiver Beziehung in Betracht gezogen. Aber ebensowohl in subjektiver wie objektiver Hinsicht erscheint das Normative auch im Lichte der Bewertung, werden Normen auch zugleich im Sinne von Wertformen gedacht und sind als solche Gegenstand der diskursiven Erörterung, also der wissenschaftlichen Behandlung. Das gilt für das gesamte Gebiet des Normativen, also auch für das Ästhetische.

Aus der Relativität seiner Normen folgt nicht auch ihre Gleichwertigkeit in der ästhetischen Wirkung. Die ästhetische Wirkung in ihren Gradunterschieden ist zwar an sich unabhängig von den Normen als Wirkformen wie als Nomothesen, aber die Wertunterschiede bestehen, und aus ihrer Ungleichheit zieht die Reflexion gewisse theoretische Maximen, die ebenso gut wieder als objektive Wirkformen wie als subjektive Postulate sich geltend machen können.

Die ästhetische Wirkung zeigt sich in ihren Gradunterschieden zunächst im Subjekt. Das eine Werk langweilt uns, das andere reißt uns mit sich fort bis zur Begeisterung, zum Entzücken. Die Klassiker erhalten sich in Unsterblichkeit über der ephemeren Tagesproduktion, und diese wiederum hat ihren zwar kurzen, aber immerhin lauten Erfolg gegenüber den Eintagsfliegen, den verunglückten dramatischen Experimenten und den sogenannten Kapellmeisteropern. Und ein und dasselbe Stück kann wiederum in künstlerischer Darstellung uns hellen Jubel erwecken, während es vielleicht schon auf einer „mittelguten" Bühne nicht mehr verstanden wird und kalt läßt, auf einem großen oder kleinen, privilegierten, subventionierten oder nicht privilegierten, nicht subventionierten Lotterinstitute aber bis zu unserer hellen Empörung

[1] cf. S. 9, letzter Absatz u. S. 10.

verschmiert werden kann. Ein Virtuos kann blenden, und doch hält seine Leistung vielleicht einem ernsten künstlerischen Maßstabe nicht stand. —

Die ästhetische Wirkung besteht nicht nur in bloßer Rezeption, sondern auch in subjektiven Werturteilen. Man mag uns heutzutage weiß machen wollen, der Laie habe nur mit offenem Munde zu staunen über das, was die geheimnisvolle Macht der Intuition oder der Inspiration dem „genialen Menschen" ohne Unterschied in Pinsel, Meißel, Feder, Glieder oder Kehle legt, das Recht zur Bewertung wird uns kein Cliquengeschrei, keine Zunftüberhebung und auch keine theoretische Relativität nehmen. Wer imstande sein will, Kunst zu genießen, muß auch imstande sein, Wertunterschiede zu machen — und jeder hat sein gutes Recht dazu.

Und wie einerseits von uns die volle Relativität des ästhetischen Eindruckes gewahrt werden muß, so muß andererseits auch hinsichtlich der rein ästhetischen Wirkung der Wertunterschied mit um so größerem Nachdrucke betont werden. Das eine schließt das andere im normativen Sinne durchaus nicht aus, sondern muß sich vielmehr zu einem konsequenten Ganzen vereinigen. Um es zu wiederholen: die bloße Norm bedingt weder als objektive Wirkform noch als subjektives Postulat die ästhetische Wirkung. Es kann ein Talent schulgerecht die Normen — je nach Belieben welche — tummeln wie es will, und doch ein sehr schwächliches und langweiliges Ding liefern,[1] wie die Gelehrtendramen zu Renaissance- und anderen Zeiten hinlänglich dartun. Aber andererseits ist die ästhetische Wirkung eine Erfahrung, die, diskursiv erörtert, zu Normen sich umprägen läßt, welche eine Formulierung dessen angeben, was mehr wirkt oder weniger, was höhere Wirkungen erzeugt oder geringere, und was sich deshalb für die Praxis empfiehlt und was vermieden werden muß.

Hütet man sich vor theoretischer Einseitigkeit, stipuliert man in der vorsichtigen Erörterung von ästhetischen Formen der Wirkung nicht allsogleich ewig gültige „Gesetze", so lassen sich eben diese Wirkungsformen auch zugleich nomothetisch verwerten, in theoretischer wie praktischer Absicht. Sie lassen sich aus Form

[1] Beispiele aus den Kompositionsklassen der Konservatorien, von Lehrern und Schülern leicht zu entnehmen!

und Inhalt, aus der Konzeption wie aus der Darstellung, und aus dem Ganzen wie aus den Details in Fülle gewinnen und sind zum Teil ja auch schon gewonnen worden.

Der subjektive Gradunterschied der ästhetischen Wirkung erhält somit eine objektive Realisierung als Norm der Erfahrung, wie eine subjektiv-objektive methodische Behandlung durch die Kritik, und die wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst gewinnt somit einen dritten Normbegriff, einen nomothetisch-kritischen aus der Erfahrung für die Erfahrung, für die Praxis.

§ 3

Die Stellung der Dramaturgie als einer normativen und demzufolge praktischen[1] Disziplin im System der Wissenschaft erfordert nun die Auseinandersetzung ihrer speziell theoretischen wie praktischen Aufgaben. Wir haben schon zu Anfang dieser Schrift auf den allgemein wissenschaftlichen Charakter dieser Trennung hingewiesen. Es wird daher jetzt nicht schwer sein, die nötigen Konsequenzen zu ziehen und diese für das gesamte Arbeitsgebiet unserer Wissenschaft zur Anwendung zu bringen.

Erinnern wir uns des auf den ersten Seiten Erörterten,[2] so wird der praktisch-normative Charakter der Wissenschaft sich also zunächst darin kundgeben, daß ihr Stoffgebiet, als ein Bereich freier menschlicher Willenstätigkeit, eine doppelte Arbeitsrichtung eröffnet: die der theoretischen Erkenntnis wie die einer praktischen Betätigung.

Die theoretische Erkenntnis hat sie mit einer jeglichen Wissenschaft gemein, die Praktik hingegen nur mit jenen, deren Charakter aus allgemeinen Gründen der Wissenschaftslehre, empirischen wie transzendenten, nomothetisch-praktisch zu sein vermag.

Aus jenen Gründen, die die Möglichkeit der Praktik ergeben, resultiert die Bewertung ihres Gegenstandes und die aus ihr gefolgerten Normen als Wertformen. Bezüglich dieser ist nun wiederum zu bemerken, daß, da ihre Gewinnung durch kritische Erwägung auf diskursivem Wege erfolgt, sich innerhalb des praktischen Gebietes wiederum zwei Felder von einander scheiden: die theoretische Erwägung des Praktischen und die eigentliche Praktik

[1] cf. S. 8.
[2] S. 1—12.

als deren wissenschaftlich-praktische Verwertung. Man könnte vielleicht darüber streiten, ob das erstgenannte Teilgebiet nicht doch noch der theoretischen Wissenschaft zugewiesen werden solle, insofern man auf das Wort „theoretisch" das Hauptgewicht legen möchte. Allein, abgesehen davon, daß es sich hier nur um einen Wort- und Begriffsdisput handeln würde, der angesichts des lebendigen Betriebes der Wissenschaft keine weitere prinzipielle Bedeutung haben kann, als den bloß äußerlicher, formaler Einteilung, sprechen für unsere Einrechnung jener speziellen theoretischen Behandlung der Tatsachen als Werte unter den praktischen Teil der Wissenschaft hinreichende und für uns maßgebende Gründe. Zuerst: die übliche Generalunterscheidung der Begriffe theoretisch und praktisch als Charakterbezeichnung der meisten Disziplinen in der Wissenschaftslehre ist, wie wir gesehen haben, in dem Sinne erfolgt, daß alle Normwissenschaft als praktische, alle andere, der die Möglichkeit des Nomothetischen versagt ist, als theoretische angesprochen wurden. Es hieße daher hier, entweder die Begriffe durchbrechen, oder doch zum mindesten ein Grenzgebiet zwischen sie hineinschieben, das aber durchaus nicht zur Klarheit beitragen, noch frei von Widersprüchen sein würde.

Zweitens ist die Zurechnung der Erörterung der Werte und ihrer Normen auch aus tatsächlichen Gründen der praktischen Aufgabe der Wissenschaft zuzurechnen. Denn die Bewertung und ihr etwaiges theoretisches System empfängt erst, wie ihre Existenzmöglichkeit, so auch alle Initiativen als leitende Gesichtspunkte, Wertmaßstäbe u. dergl. von den praktischen Tendenzen der Disziplin. Ohne irgend eine engere Beziehung zur Praxis ließe sich die Aufstellung von Wertnormen gar nicht denken, mag man nun die Rezeption des Kunstwerkes oder die Produktion im Auge haben. Schon die Kritik des rein subjektiven Eindruckes würde ja überflüssig sein gegenüber einem Phänomen, das als wissenschaftliches Objekt lediglich theoretisch-explikativ gewonnen werden müßte, also keine praktische Wissenschaft gestattete![1] Wenn wir daher unsere ästhetischen Eindrücke von Kunstprodukten kritisch bewerten, so geschieht dies immer in der stillschweigenden Voraussetzung, daß wir der Produktion ein Lob oder einen Tadel

[1] cf. S. 14—16.

zollen, daß wir sie auf dem rechten oder auf einem schlechten Wege zu wissen glauben, und schließen sofort dementsprechende praktische Postulate daran; für die Produktion jedoch ergibt sich die innige Verschmelzung von theoretischer Erörterung der Bewertung und praktischen Rücksichten ohne weiteres von selbst. Fernerhin darf nicht außer acht gelassen werden, daß alle praktische Wissenschaft, eben als Wissenschaft, doch immerhin so stark mit theoretischen Erwägungen verknüpft ist, daß, wollte man alle diese aus der Rubrik des „Praktischen" verbannen, von letzterem so gut wie nichts übrig bliebe, denn alsdann wäre als „praktisch" lediglich die pure Ausübung, das reine Handeln zu bezeichnen, in unserem Falle die Ausübung der Kunst ganz allein.

Zur Deutlichmachung wollen wir auf die Ethik als Normwissenschaft exemplifizieren, die als „praktische" Wissenschaft das freie Handeln bewertet und von diesen Werten aus theoretische Postulate gibt. Der „praktische" Teil der Ethik beruht aber in der theoretischen Erörterung der Werte und deren Postulierung als Normen, sie kann als Wissenschaft überhaupt nicht über die Forderung und über die Anweisung hinausgehen, denn die eigentliche Praxis, das Tun selbst ist nicht mehr Wissenschaft, sondern „Leben" schlechthin. Wenn wir daher von theoretischer Ethik im Gegensatz zu praktischer sprechen, so werden wir wohl mit Recht die erstere lediglich als rein explikative zu verstehen haben, der letzteren aber auch alle jene theoretische Erwägung zumessen, die für den „praktischen" Teil der Wissenschaft den Hauptteil ausmacht: die Gewinnung der Wertnormen als Ausgangspunkte für die Postulate des Handelns.

Das Verlangen, die theoretische Erwägung der Wertnormen dem theoretischen Teile einer Normwissenschaft anzugliedern, würde übrigens, meines Erachtens, nicht so sehr systematischer Erwägung entspringen, als vielmehr einer bloßen usuellen Ansicht vom Betriebe einer Wissenschaft und dem daran sich schließenden Sprachgebrauche.[1] Der Ethiker wird auch da, wo er die praktischen

[1] Wir haben oben auf Seite 9 ja auch umgekehrt das Wort „Praktisch" in solchem Sinne kennen gelernt, in dem es die wissenschaftliche Usance auch bei rein theoretischen Wissenschaften gelten läßt. In solchem Sinne wird ja auch die theoretische Dramaturgie ihr „Praktisches" haben können, z. B. in didaktischer Hinsicht, wenn sie zu explikativen Untersuchungen methodisch anleitet, oder zu heuristischen, demonstrativen und wiederum auch didaktischen Zwecken auf die praktische, ja bis zur Praxis der ausübenden Kunst selbst, exemplifiziert.

Aufgaben seiner Wissenschaft entwickelt, als Wissenschaftler im populären Gebrauche des Wortes „Theoretiker" genannt, man bezeichnet den wissenschaftlichen Erörterer der praktischen Politik, im Gegensatz zum „praktischen" Staatsmann, ebenso. Hingegen ist in der Nationalökonomie die Trennung zwischen theoretischer und praktischer bereits in dem von uns vertretenen Sinne erfolgt. Der Unterschied von „Leben" und „Katheder" oder „grünem Tisch" hat die populären Begriffsunterschiede gemünzt. So spricht man im weiteren Sinne von „Kunsttheorie" und „Kunsttheoretiker" im Gegensatze zur ausübenden Kunst und dem schaffenden Künstler, und der Ästhetiker vereinte auf dem Katheder wie im „System" das eigentlich theoretische Gebiet mit der kritischen Erörterung der Wirkungen und den daraus gefolgerten Postulaten zu einem System der „Ästhetik und Kunsttheorie", zumal er die Aufgaben seiner Wissenschaft nicht soweit bis zur eigentlichen Praxis erweiterte, daß er über bloße Postulate hinaus sich weiter mit der Betätigung der künstlerischen Praxis befaßte, was in den bildenden Künsten schwer angängig ist, in der Musik jedoch unbehindert und ausgiebig geschah, für die dramatische Kunst aber, nach unserer Ansicht, innerhalb bestimmter Grenzen zu geschehen hat.

Denn wie schon mehrfach[1] erwähnt wurde, kann auch die ausgeprägte Normwissenschaft als Wissenschaft nicht allein in der Aufstellung und Systematisierung der Postulate beruhen, vielmehr muß ihr als Grundbasis eine rein explikative Forschung vorangehen und der Normschöpfung den Untergrund gewinnen. Die bisherige Behandlung unserer Wissenschaft hat jedoch das Explikative viel zu sehr in den Dienst des normativen Postulats gestellt und dieses zugleich einseitig zur objektiven Norm gestempelt. Statt der unter solchen Gesichtspunkten bisher betriebenen, die beiden Richtungen in bunter Mischung vereinigenden Gesamtbehandlung des Stoffes ist nunmehr eine größere prinzipielle Trennung der explikativen von der normativ-praktischen Aufgabe zu fordern.

Die theoretische und die praktische Behandlung haben wohl mancherlei mit einander gemein, aber sie unterscheiden sich trotzdem mannigfach in sehr wesentlichen Punkten. Sie differenzieren hinsichtlich des Stoffes wie der Methoden und der Ziele. Die praktische Dramaturgie sieht ihre Aufgabe, ihr letztes Ziel in

[1] cf. S. 17.

der Verwertung der wissenschaftlichen Erkenntnisse durch die lebendige Kunst, die theoretische lediglich in der Forschung, in der Gewinnung von Erkenntnissen. Während daher die letztere als „Forschung“ wie jede andere den Stoff als vollkommen gleichwertig zu nehmen hat, verwendet ihn die erstere nur hinsichtlich ihrer speziellen Ziele nach einer Auswahl. Wenn z. B. primitive Formen der Dramatik für die theoretischen Wissenschaften von höchstem Interesse sein können, so tangieren sie dagegen die praktische nicht im geringsten. Während die theoretische Dramaturgie zur Untersuchung und Erforschung des Stoffgebietes gewisse wissenschaftliche Methoden und Hilfswissenschaften anwenden und bevorzugen muß, stehen diese für die praktische ganz außerhalb ihres Wirkungskreises, und umgekehrt kommen einzelne Methoden der praktischen, z. B. die didaktischen, für erstere nicht in Betracht.

Die gemeinsamen Beziehungen sowohl wie die Differenzierungen beider Arbeitsgebiete im einzelnen anzugeben, wird Aufgabe der beiden folgenden Teile dieser Schrift sein, in den Spezialerörterungen über theoretische und praktische Dramaturgie werden wir die Prolegomena zu einer jeden Arbeitsrichtung auseinanderzusetzen versuchen.

ZWEITER TEIL

DRAMATURGIE ALS THEORETISCHE WISSENSCHAFT

Erster Abschnitt

Erstes Kapitel

§ 1

Die theoretische Dramaturgie soll die explikative Erörterung des Phänomens der dramatischen Kunst in sich schließen, in seinem ganzen, reich gegliederten Umfange. Die dramatische Kunst nimmt als Kunst teil an den allgemeinen Bedingungen der Kunst überhaupt, und in noch weiterem Umkreise an dem gesamten ästhetischen Phänomen. Aber ihre Sonderart differenziert sie zugleich von den übrigen Künsten, und es muß eine Aufgabe der Dramaturgie sein, diese Sonderart im Einzelnen klarzustellen, die speziellen Erscheinungen zu erkennen und methodisch zu erörtern.

Alle Wissenschaft aber unterliegt hinsichtlich der Behandlung ihres Stoffes einem zwiefach methodischen Gesichtspunkte: dem systematischen wie dem genetischen.

Die systematische Erörterung ermittelt und faßt die Einzelerkenntnis, ohne Rücksicht auf die historische Entwickelung des Stoffes oder der Wissenschaft selbst, unter einheitlichen prinzipiellen Gesichtspunkten zusammen, differenziert die Einzelerscheinungen je nach ihren Merkmalen in einzelne Spezies, Arten und Gattungen und ordnet sie zu einem organisierten Ganzen. Vor allem aber gibt sie, von dem jeweilig gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft aus, die Erklärung der einzelnen Phänomene; das „διότι“, die Grundfrage, die an eine jede explikative Wissenschaft gestellt wird, sucht sie hinsichtlich des Stoffes sowohl im ganzen wie in den verzweigtesten Einzelheiten durch möglichst tiefgründige Forschung zu beantworten, und sie gibt die Ergebnisse dieser Forschung

in einer organisch gegliederten wissenschaftlichen Gesamtansicht wieder: als ein wissenschaftliches „System".

Unterschieden davon ist die genetische Betrachtung. Hier wird der Stoff nicht, auf eine einzige theoretische Ebene projiziert, unter die Lupe genommen, hier folgt die theoretische Erörterung seinem Werdegange. Die Erscheinungsformen, die in der systematischen Behandlung nebeneinander zu liegen kommen, werden hier aus den Bedingungen ihrer Entwickelung und unabhängig von einander erkannt, das Produkt als ein allmählich werdendes betrachtet. Die genetische Methode tritt als wichtiges Komplement der systematischen zur Seite. Denn abgesehen davon, daß sie Erscheinungsformen aufzudecken vermag, die in der Gegenwart nicht mehr existieren, somit eine bedeutsame Materialerweiterung der systematischen zuführen kann, ferner daß sie durch die Aufweisung der historischen Bedingungen zur Erkenntnis des gesamten Tatsachenbereichs beiträgt, ja unter Umständen erst recht eigentlich dazu verhilft, ist sie schon im allgemeinen imstande, der systematischen Erkenntnis des Ganzen zu dienen, nach dem Satze, daß das Gewordene erst in seinem Werden völlig begriffen werde.

Allein nicht nur hinsichtlich des Stoffes, sondern auch hinsichtlich der systematischen Behandlung selbst ist die historische Betrachtungsweise von hinlänglicher Bedeutung. Innerhalb gewisser Grenzen nämlich hat sich an das Material auch zugleich im Laufe der Zeiten eine wechselnde systematische Behandlung angeschlossen: die Theorie, die systematische Behandlung, hat ihre eigene Geschichte, ihre Entwickelung, ihren Ausbau.

Die systematische Behandlung bedarf zur eigenen Arbeit ihrer eigenen Geschichte; die systematischen Ansichten der Vergangenheit sind erstens die eigenen Wurzeln ihrer Krone, denn sie schöpft nie unbedingt und unmittelbar, immer von neuem, aus der Gegenwart, sondern ist selbst ein Produkt allmählicher Entwickelung und abhängig von den manigfachsten Bedingungen. Zweitens sind dadurch die systematischen Theorien der Vergangenheit immer von systematischem Werte selbst, sie überliefern die Probleme, sie geben in ihren Lösungen befruchtende Anregung; selbst wenn auch die weiter entwickelte wissenschaftliche Erörterung sich nur kritisch und polemisch ihnen gegenüber verhält, so liefern sie doch immerhin, auch in rein systematischer Hinsicht, erst die Vollständigkeit des wissenschaftlichen Bildes.

Zum dritten aber ist die Geschichte der systematischen Theorie auch innig mit der Geschichte der Erscheinungsformen des Materials verknüpft. Das gilt besonders von den Normwissenschaften. Wo die Gestaltung des Materials von freier menschlicher Tätigkeit abhängt, hat sich die theoretische Behandlung als deren diskursive Erwägung ihrem Wandel und Wechsel, ihrem Ideengange als geschichtliche Konkurrenz angepaßt, und nicht nur das, sie ist selbst wiederum auch schöpferisch tätig und gestaltend gewesen und sie hat sich darum in Postulaten geäußert, die wiederum von höchst wirksamen Einflusse auf die durch die Praxis hervorgerufenen Erscheinungsformen gewesen sind. Ethische und künstlerische Theorien haben nicht minder wie politische und wirtschaftliche das Leben beherrscht, die Praxis geleitet und aus der theoretischen Norm die Richtform geschaffen. Die historische und die systematische Behandlung unterstützen sich in der Lösung der gesamtwissenschaftlichen Aufgabe mehrfach und arbeiten einander in die Hände.

§ 2

Spezialisieren wir nun dementsprechend auf unser Material. Die systematische Erörterung würde, ganz allgemein ausgedrückt, die Ästhetik der dramatischen Kunst sein. Das dramatische Phänomen in dem Zusammenhange mit dem allgemein ästhetischen, wie in seiner Scheidung als Sondergebiet offenbart sich nach einer objektiven wie subjektiven Seite hin als Kunstobjekt und als dessen subjektive Wirkung. Für die letztere gelten im Grundrisse die Tatsachen des allgemeinen ästhetischen Phänomens, allein eben nur in den Grundzügen, denn die Sonderart des Dramatischen ruft auch eine gewisse besondere Prägung und Eigenart dabei hervor. Wir haben im ersten Teile der ästhetischen Momente der Intuition, Assoziation und Einfühlung in kurzer Skizze gedacht, ebenso der ästhetischen Wirkung. Es wird leicht einzusehen sein, daß derartige allgemeine Momente innerhalb der ästhetischen Sondergebiete auch eine gewisse Modulation erfahren können, in Quantität wie Qualität. Die Intuition des Dramatischen ist nicht genau dieselbe, wie sie sich z. B. an den Werken der bildenden Künste vollzieht, die Kontemplation von Gegenständen der Ruhe weicht ab von der Teilnahme an einer dramatischen Handlung; die Assoziationsbildung ist bei einem dramatischen Vorgange modifiziert gegenüber der bei der ästhetischen Betrachtung eines Natur-

objektes oder eines Kunstgegenstandes, und ebenso differiert das Moment der Einfühlung. Wir haben bereits oben auf S. 70 u. f. dieser Erscheinung gedacht; daran anknüpfend wollen wir als Beispiel nur kurz anführen, daß die auf Einfühlung beruhende Übertragung (Anheften) von Bewegungsvorstellungen auf in Ruhe beharrende Gegenstände in der Kontemplation von Malerei, Plastik, Ornament u. s. w. eine größere Rolle spielt als in der dramatischen Kunst, hier aber fast bis zum Verschwinden zurücktritt. Während in der Plastik und Malerei die Bewegung aufgehoben, auf Beharrung projiziert wird, daher in der Betrachtung durch Assoziationen erst wieder in Bewegung umgesetzt werden muß, geht in der dramatischen die Bewegung unmittelbar anschaulich vor sich.[1] Es ist dort erst ein ziemlich weitläufiger Vorstellungsprozeß für die Analyse gegeben, der hier in ganz anderer Art vonstatten geht. Welcher Art jener Umsetzungsprozeß durch die „Phantasie" ist, die das nicht Angeschaute in der subjektiven Vorstellung „hinzudenkt", ob hinter dieser Einfühlung eine „Ergänzungsassoziation" gesucht werden kann, ist hier nicht der Ort zu entscheiden. Umgekehrt aber bietet die dramatische Kunst gerade auf dem andern Gebiete der „hinzudenkenden Phantasie" bestimmte Erscheinungen gegenüber den übrigen Künsten dar, namentlich auf ursprünglicher primitiver Stufe der Darstellung.

Dazu ein Beispiel. In dem dem KALIDASA zugeschriebenen Schauspiele Urwasi[2] verspricht König Purûrawas den Nymphen, die geraubte Freundin Urwasi zurückzubringen und mit ihnen auf dem Hamatukagipfel wieder zusammenzutreffen. Der König befiehlt dem Wagenlenker, die Rosse nach Norden traben zu lassen. Diese Fahrt nun wird auf der Bühne lediglich durch Gebärden dargestellt und durch Worte sehr lebendig poetisch erläutert:

„So schön, schön! Mit dieser Wagenschnelle holte ich
Auch wohl einen noch von mir aus geflogenen Garuda ein:
Vor dem Wagen ja geht die Wolke, als ob Staub
Sie wäre, den Pfad des Staubs;

[1] Der bekannte Diskus-Werfer steht unbeweglich vor uns, er wirft den Diskus nicht, sondern hält ihn nur. Daß er ihn schleudere, ist nur in der Vorstellung gegeben, nicht in der Anschauung. Wir müssen uns den Wurf „denken", d. h. aus Eindrücken von Stellung, Muskelspannung, Haltung, Geberde etc. schließen wir intuitiv auf einen Bewegungsvorgang. Auf der Bühne würden wir den Wurf in allen seinen Stadien selbst wahrnehmen.

[2] I. Akt. Vergl. die Übersetzung von HOEFER, Berlin 1837.

Rasches Räderumkreisen spannet durch das Rad
Schier zweite Speichreihen aus;
Auf den Köpfen der Pferde starret wie ein Bild
Der Federbusch langgestreckt;
Von der Mitte nach hinten wallet bei der Fahrt
Sturmwehen das Banner hin."

Nun besteigen die Nymphen den Hamatukagipfel; auch dies wird nur durch entsprechende Gebärden dargestellt, sie bleiben auf der Bühne und halten einen Dialog dazu. Auf dem nämlichen Schauplatze erscheint aber der König wieder mit Urwasi und der Genossin Kitralekha, die Fahrt nach dem Hamatuka darstellend. Die Nymphen sind ebenfalls auf der Szene, als auf dem Berggipfel angelangt gedacht, beide Gruppen erblicken sich schließlich von weitem, der König befiehlt wiederum dem Wagenlenker, schnell nach dem Ziele zu fahren, und wiederum wird durch Gebärden die Schnelligkeit der jagenden Fahrt dargestellt und durch entsprechende Worte erläutert, bis die beiden Gruppen sich begrüßend vereinigen. Und dies alles auf ein und derselben Szene, in rascher Aufeinanderfolge!

Im japanischen Theater bleiben Personen, die ebenfalls im Sinne der Handlung als abwesend gedacht werden müssen, auf der Szene, man nimmt ihre Anwesenheit einfach als nicht vorhanden an. SELENKA erwähnt in dem bereits auf Seite 103 genannten Buche beim altjapanischen No-Spiel folgendes:[1] „Eine fürstliche Frau, deren Gatte von einem Daimio ermordet worden ist, nebst ihrem Söhnchen sind die Hauptpersonen. Mutter und Kind, flüchtend vor den Nachstellungen des Familienfeindes, sind in ein ländliches Gasthaus eingekehrt u. s. w. Es erscheint zu später Abendstunde ein neuer Gast. Alle Gäste, auch die Witwe mit ihrem Sohn, werden nun vorn auf die Bühne geleitet, wo sie sich langsam und steif niederlassen. Vorausgesetzt wird, daß jede Partei in ihrem gesondertem Gemache sich befindet und einander nicht sieht. Der Wirt nun, der in dem Ankömmling den Mörder seines früheren Herrn erkannt hat, rutscht zur Witwe und teilt ihr mit dröhnender Stimme das wichtige Geheimnis mit. Sofort wird ein Racheplan verabredet u. s. w." Auch ein Analogon zu dem eben angeführten indischen Beispiele der Gebirgsbesteigung wird hier erwähnt: Ein treuer Diener, dessen Herr von einer dämonischen

[1] S. 228 u. f.

Gespenster-Spinne umstrickt ist, beschließt, die Spinne in ihrer Bergeshöhle aufzusuchen und ihr den Garaus zu machen. „Der Diener erzählt unter Chorbegleitung langatmig, wer er sei und was er vorhabe und daß er jetzt das Gebirge überschreite". Hier wird noch die Felsenwand durch ein Versatzstück — oder Kostüm? — markiert, „ein hohes, mit blauen Gardinen verhängtes Gestell, unter welchem trippelnde Füße zu erkennen sind, wird hereingetragen", aus dem die Spinne hervortritt. Derartige naive Illusionen sind ein Spezialgebiet der dramatischen Kunst, die hier besondere ästhetische Wege einschlägt, auf denen alle anderen Künste, man denke z. B. Malerei und Plastik, wie leicht ersichtlich, nicht wandeln können. Auch die Art der Ideenwirkungen ist innerhalb des ästhetischen Gesamtgebietes mehr oder weniger differenziert. Die Idee, die z. B. aus der ästhetischen Betrachtung eines Naturgegenstandes resultiert, wird in ihrer Art nicht dieselbe sein, wie sie zu uns aus einem Drama spricht u. s. w. Die Ästhetik hat ferner mit Recht das Tragische nicht allein auf die dramatische Kunst beschränkt, es läßt sich im Leben selbst nachweisen und wird auch in mannigfachen Kunstarten nachgewiesen, VOLKELT[1] und ZEISING[2] z. B. erkannten es auch in der Malerei, in der Plastik, ja VISCHER sogar in der Baukunst. Allein darüber dürfte doch kein Streit sein, daß die Gewinnung der tragischen Idee in der dramatischen Kunst sehr verschieden ist von der in anderen Künsten, selbst wenn diese Verschiedenheit nur in den künstlerischen Mitteln der Darstellung läge.

Schon aus diesen Andeutungen geht hervor, daß die dramatische Kunst in ihrer Eigentümlichkeit eine Fülle von einzelnen Problemen der ästhetischen Forschung aufweist, die um so mehr zutage treten werden, je mehr man sich bemühen wird, das Desiderat solcher wissenschaftlichen Arbeit zu erfüllen. Mit bloßer spekulativer Begriffsklitterung, etwa darüber, worin „Komisches"

---

[1] a. a. O. S. 9—13.

[2] Ästh. Forschungen, § 546 u. 547. „Die geringste Befähigung zur Darstellung des Tragischen besitzt die Architektur". „Schon bedeutend näher steht die Skulptur", Beispiele: sterbender Fechter, Laokoon, Niobiden u. s. w. „Die Malerei macht sich die Darstellungen von Handlungen (!) geradezu zur Aufgabe, sie zieht die tragischen als die effektvollsten von allen in ihr Gebiet". (Die Historien- und Genremalerei seiner Zeit verschafft ihm wahrscheinlich die Norm!). — „Zu noch höherer Stufe erhebt sich die Tragik im Gesange" u. s. w.

und „Tragisches“ sich unterscheiden und wie sie sich dem pp. Absoluten gegenüber zu verhalten haben, ist diese wissenschaftliche Arbeit nicht erfüllt.

Die explikative Dramaturgie hat in ihrem künstlerischen Stoffe das komplizierteste von allen Kunstprodukten vor sich. Die Komplikation des Kunstwerkes, von der Konzeption im Manuskripte des Dramatikers an bis zum Kunstwerke selbst bietet ein unendlich weit verzweigtes Bild spezieller ästhetischer Daten und Wirkungen dar. Die mannigfachen Formen und Normen der Struktur[1] wie der inhaltlichen Ideen, die zahlreichen Beziehungen zu fremden Kunstarten, die eigenartige Verwendung einzelner mit diesen gemeinsamer Elemente (sogenannte malerische, musikalische und poetische), namentlich in den Stildifferenzen verschiedener Zeiten und verschiedener Völker, zeigen schon in der bloßen Andeutung die Kompliziertheit des Materials genugsam an. Aber schon ganz allgemein offenbart sich das Phänomen der dramatischen Kunst als ein sehr differenziertes Gebilde, wenn wir nur die mannigfachen Variationen der Erscheinungsformen in Betracht ziehen: die verschiedenen Gattungen sogenannter ernster und heiterer Muse samt den mannigfachen Varianten und Zwischengattungen, die Unterschiede in Wortdrama und Musikdrama, die Differenzen der Produkte in nationaler und gesellschaftlicher Hinsicht.[2] Die

---

[1] GUSTAV FREYTAGS „Technik des Dramas“ dient mehr praktischen Interessen und bei aller Schätzung des vielgenannten Buches darf nicht vergessen werden, daß es den Bedürfnissen einer vergleichenden und ins Detail gehenden Forschung nicht genügen kann.

[2] Fast bei allen Völkern höherer Kultur zeigt sich ein Doppelbild der dramatischen Produktion, die Volksdramatik der unteren Schichten und die Dramatik der höheren Stände. Oft ist es der Unterschied der Bildung, die die Grenze zieht, oft aber der von Standesprivilegien. Der chinesische Hof erkennt z. B. nur das alte dynastisch-historische Schauspiel als hoffähig an; auf primitiver Stufe sind bestimmte Darstellungen Vorrecht der Priester u. s. w. Auch die Stimmung der Geisteskultur einzelner Völker zeigt merkwürdige, bis zu Kontrasten gehende Differenzen: Man denke an die moralischen Unterschiede zwischen ernstem Drama und Komödie bei den Griechen, vor allem aber bei den Indern! Bei diesen ist die Differenz am frappantesten: die zarteste, keuscheste Muse im höheren Drama, die tollste Erotik in der Komödie. Diese Extreme — die sich übrigens auch noch in anderen Erscheinungen zeigen — sind nur zu verstehen aus dem Kontraste selbst, der auf indischem Boden zwischen den Tendenzen der religiös-philosophischen Weltanschauung und dem Lebenstriebe eines unter südlichem Himmel wohnenden Volkes obwaltet.

systematische Dramaturgie wird ihm gegenüber weitere Aufgaben zu erfüllen haben, als bloße Klassifikation und kurze Charakterisierung, etwa nur nach ästhetischen Begriffen wie „Rührendes", „Komisches" u. dergl., oder nach den Versmaßen oder den Schablonen der Poetik.

Neben der systematischen Behandlung des Stoffes bietet auch die historische einen reichhaltigen Strauß von Aufgaben der Forschung. Schon die Entstehung des Dramas, seine Urgeschichte, seine Entwickelung aus völkerpsychologischen Bedingungen, im ganzen übereinstimmend, im einzelnen sehr bedeutsam variierend, seine Geburt aus dem Geiste der Kulturen, bildet eine umfangreiche Gruppe von Problemen für sich.[1]

Vor allem aber harrt in der Geschichte des entwickelten Dramas auf historischem Boden, Geschichte der dramatischen „Dichtung", die Theatergeschichte (Geschichte der Bühnen- und der Schauspielkunst) und die Geschichte der Dramaturgie (als Theorie des Dramas) ein weites Gebiet der Untersuchung, in dem noch viel offen steht. Es muß bemerkt werden, daß die historische Behandlung relativ am weitesten vorgeschritten ist. Die Geschichte der dramatischen „Literatur", im ganzen und einzelnen, ist ergiebig gepflegt worden, die Theatergeschichte entwickelt sich bereits zu einem ansehnlichen Zweig der literarhistorischen Forschung (cf. LITZMANNS mustergiltige theatergeschichtliche Forschungen),[2] durch EDUARD DEVRIENTS Werk ist auch die Geschichte der Schauspielkunst, wenn auch nur speziell der deutschen, begonnen; eine Geschichte der Dramatik aber, die von systematischen Gesichtspunkten die Historie der gesamten dramatischen Kunst entwickelte, ist ebenso wie eine systematische, vergleichende Untersuchung der dramatischen Kunstformen noch Desiderat, desgleichen die Gesamtgeschichte der dramaturgischen Theorien.

---

[1] NIETZSCHE hat in seinem schönen Buche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" das Problem spekulativ zu behandeln versucht. In der Vorrede zu dem Werke liefert er später eine Selbstkritik. JACOB BERNAYS wiederum hat in seiner bekannten Deutung des Katharsis-Problems auf völkerpsychologische Momente Rücksicht genommen. Wir meinen, daß vor allen Dingen eine vergleichende Völkerpsychologie und Ethnologie über den Ursprung der dramatischen Kunst wertvolle Aufschlüsse bringen wird.

[2] In neuerer Zeit ist sogar erfreulicher Weise ein „Verein für Theatergeschichte" in Deutschland ins Leben getreten.

Begnügen wir uns zuvor mit diesen Hinweisen. Wir werden die Richtung der einzelnen wissenschaftlichen Arbeit präziser angeben können, wenn wir in späteren Kapiteln über die wissenschaftliche Dramaturgie in ihrem Verhältnisse zu Hilfswissenschaften und über ihre Methode sprechen. Daß wir in ihren Aufgaben, die sie zu lösen hat, hinreichende Gründe dafür erkennen, sie als Sonderwissenschaft, als eine in sich selbständige und abgeschlossene wissenschaftliche Disziplin anzusehen, soll bereits im nächstfolgenden Kapitel dargelegt werden.

Zweites Kapitel

§ 1

Das Thema unserer Schrift: „Dramaturgie als Wissenschaft" und die erste Seite ihres Textes haben gewiß schon zu erkennen gegeben, daß es uns darauf ankommt, dafür zu plädieren, in der Dramaturgie eine selbständige wissenschaftliche Disziplin zu sehen und ihr die Berechtigung als solche zu erstreiten. Diesem Kerne und Zwecke unserer Untersuchung ist alles einzelne dienstbar.

Allein, was heißt Sonderwissenschaft, was selbständige Disziplin? Wir haben unterschieden zwischen Hilfs- und Sonderwissenschaft, aber zugleich hinzufügen müssen, daß im System der Wissenschaften diese Begriffe relativ sind, indem eine jegliche Disziplin sowohl das eine wie das andere sein muß. An und für sich repräsentiert eine jegliche selbständige wissenschaftliche Arbeit „Sonderwissenschaft", und zwar durch nichts anderes als durch die selbständige Behandlung ihrer speziellen wissenschaftlichen Aufgabe, die als Teilarbeit der allgemeinen Wissenschaft angesehen werden muß und die sie von jener empfängt, aber für ihre Zwecke isoliert und für sich zu erledigen sucht. Hinsichtlich der allgemeinen Wissenschaft, „der" Wissenschaft schlechthin, ist streng genommen jede Disziplin zugleich auch Hilfswissenschaft, mag sie im einzelnen auch in noch so viele Sonderdisziplinen durch die Arbeitsteilung zerfallen.[1] Der Begriff „Hilfswissenschaft" ist fernerhin ebenfalls relativ in Hinsicht auf die gegenseitige Unterstützung, die sich die einzelnen Wissenschaften leisten, ohne daß sie damit

[1] Zu erinnern an die Seiten 18 und 19 dieser Schrift.

ein Verhältnis der Subordination einzugehen brauchen. Die Philologie ist eine Sonderwissenschaft als Sprachwissenschaft, aber Hilfswissenschaft für die Historie und für die Völkerpsychologie. Aber umgekehrt können als Sonderdisziplinen letztere wiederum der Sprachwissenschaft Hilfsdienste erweisen.

In Ansehung des bloßen technischen Betriebes der Wissenschaft sind jedoch auch andererseits die Begriffe von „Sonderwissenschaft" und „Hilfswissenschaft" in dem Sinne gebräuchlich, als ein Verhältnis der Subordination anerkannt wird, insofern das Arbeitsgebiet und dessen Resultate derartig eingeschränkt sind, daß sie nur einen engeren Kreis des Arbeitsgebietes einer anderen Disziplin ausmachen und darüber hinaus keine Bedeutung beanspruchen können. Paläographie, Numismatik, Urkundenlehre werden immer nur als der Geschichtswissenschaft subordiniert bleiben, als deren Hilfswissenschaften gelten können, wenn auch sie selbständige Aufgaben zu erfüllen haben und wenn sie dabei auch andere Wissenschaften zu Rate zu ziehen und deren Ergebnisse zu verwenden haben.

Bei aller Gleichwertigkeit jeder wissenschaftlichen Forschung und bei aller Relativität der Begriffe im Sinne der Wissenschaftslehre geben diese Begriffe von Sonderwissenschaft und Hilfswissenschaft in letzterer Auffassung ein gewisses usuelles Rangverhältnis innerhalb der Arbeitsteilung der Wissenschaften an, auf Grund des Maßes des Subordinations- oder des Koordinationsverhältnisses der einzelnen Disziplinen. Und zwar wird der Maßstab dieses Rangverhältnisses wohl in folgenden Momenten gefunden werden müssen: 1. das Arbeitsgebiet einer Wissenschaft darf nicht so beschränkt sein, daß es innerhalb eines größeren Komplexes wissenschaftlicher Aufgaben nur einen kleinen und speziellen Teil ausmacht und 2. dürfen dies Arbeitsgebiet und seine Resultate nicht überwiegend in einem anderen Gebiete aufgehen: wenn eine Wissenschaft den Rang einer Sonderwissenschaft beanspruchen will, so darf sie, wofern sie andererseits als Hilfswissenschaft dienen muß, nicht einer einzigen Disziplin ihre Dienste widmen, sondern mehreren. Dient sie aber nicht nur einer einzigen (cf. Urkundenlehre), leistet sie nicht nur Vorarbeiten für eine andere, ist sie also nicht nur subaltern, so wird sie bei allen Hilfsdiensten doch stets noch einen charakteristischen Rest übrig behalten, der nicht in diesem Dienste aufgeht, ein eigentümliches Zentrum besitzen,

das ihr einen höheren Grad von Selbständigkeit verleiht und sie den übrigen Wissenschaften koordiniert. Wäre die Philologie nur historische oder völkerpsychologische Hilfswissenschaft, so würde man sie nicht als Sonderwissenschaft anerkennen können; aber indem sie die Untersuchungen der Sprachformen, sowohl historisch wie systematisch betreibt, gewinnt sie ein selbständiges Zentrum, das niemals ganz in einer anderen Disziplin aufgeht, und wird sie mit Recht Sonderwissenschaft, mag sie der Geschichte in jeder Hinsicht (Völker-, Staaten-, Literatur-, Philosophie-, Kulturhistorie) noch so schätzbare Dienste leisten, ihre gesamte, wohl organisierte und vielverzweigte Arbeit fällt nicht lediglich unter die Rubrik „Historie".

Jedoch noch aus einem anderen, als den genannten Gründen wird der Begriff der Sonderwissenschaft geprägt, nämlich aus dem theoretisch-praktischen der Lehrtätigkeit. Man wird auch aus diesem, nur durch den Betrieb gegebenen und daher zunächst nur äußerlichen Grunde, einer Disziplin die Stellung einer Sonderwissenschaft einräumen, so bald sie an einem Institute, das lediglich wissenschaftlichen Zwecken[1] dient, eine ausschließliche Vertretung gewonnen hat, ein selbständiges Lehrfach ausmacht. Daß dies nicht zufällig, sondern aus Gründen innerer Notwendigkeit geschieht, ist ohne weiteres klar. Die immer weiter schreitende Arbeit der gesamten Wissenschaft drängt zugleich zu immer weiterer Spezialisierung und zur individuellen Beschränkung der wissenschaftlichen Einzelaufgaben, sowohl im heuristischen wie im didaktischen Interesse. Daß aber auf dem gesamten wissenschaftlichen Gebiete ein harmonisches Verhältnis zwischen jener inneren Notwendigkeit und der äußeren Organisation erreicht sei, ist andererseits nicht so überzeugend einzusehen, und bei aller Bescheidenheit kann, im Sinne unseres Themas, auch diese Frage später nicht umgangen werden.

§ 2

Wenn die Dramaturgie als Sonderwissenschaft anerkannt werden, sich zu einer solchen erheben soll, so wird sie die oben entwickelten Bedingungen erfüllen müssen. Und wir glauben, daß das geschehen kann. Auf den ersten Blick erscheint sie als eine Hilfs- und Teilwissenschaft der Ästhetik. Diese ist die einzige

[1] cf. Seite 7.

Wissenschaft, der sie subordiniert werden könnte. Allein diese ist längst nicht mehr in der Lage, dem Phänomen der dramatischen Kunst in allen ihren wissenschaftlichen Aufgaben gerecht zu werden. Das gesamte Gebiet der Ästhetik, der allgemeinen wie der speziellen Kunstwissenschaft, ist bereits durch Arbeitsteilung zerspalten und in Sonderwissenschaften aufgelöst.[1] Die allgemeine Ästhetik in systematischer wie in historischer Bearbeitung ist wiederum noch der Philosophie subordiniert, die Kunstwissenschaft hat sich ungleich entwickelt, ihre systematische Behandlung gliedert sich zwar der allgemeinen Ästhetik an, ihre historische Behandlung hat sich dagegen in drei Disziplinen selbständig zur Sonderwissenschaft erhoben: in der Kunsthistorie, in der Literaturgeschichte, und die Kunst der Musik hat, wie bereits erwähnt, sowohl nach der systematisch-theoretischen, wie nach der historischen Seite gleichmäßig ihre Sonderwissenschaft erzeugt. Wo ist nun die Wissenschaft von der dramatischen Kunst geblieben?

Eine wissenschaftliche Dramaturgie im Sinne einer Disziplin, die sowohl hinsichtlich der wissenschaftlichen Untersuchung wie der Lehrtätigkeit selbständig und unabhängig das Material der dramatischen Kunst systematisch behandelte, ist nicht vorhanden. Das Gebiet ist noch immer unsouveränes Land, ein zwischen zwei Territorien gelegenes Gefilde (wenn wir das Bild nicht stören wollten, würden wir sagen: zwischen zwei Stühle gesetzt), zwischen Philosophie und Literaturgeschichte, in das der Philosoph von links, der Literaturhistoriker von rechts, der Ethiker von oben und der Metaphysiker der Quere hineingaloppieren, um, nachdem ein jeder gefunden hat, was er braucht, wieder in den Wigwam ihres heimatlichen Sondergebietes zurückzukehren.

---

[1] Schon HEGEL sagt in seinen Vorlesungen zur Ästhetik: „Jede einzelne Kunst erfordert jetzt für sich schon eine eigene Wissenschaft“ (II, 262). Man braucht nur zu erwägen, was seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts für das Gebiet der einzelnen Künste allein die einzelnen historischen Disziplinen und die ethnologischen Forschungen für Material angehäuft haben, um die Berechtigung solcher Sonderwissenschaften erst recht anzuerkennen. Welches verhältnismäßig dürftige Material aus dem Reiche des alten Orient und des alten Hellas lag HEGEL vor. Die Ergebnisse der Ägyptologie und Archäologie, die Ausgrabungen auf asiatischem, die Forschungen auf amerikanischem Boden haben den Blick so erweitert, daß HEGELS ganze Auffassung von den Künsten, speziell seine dialektische Evolution vom System der Künste in bezug auf die Tatsachen völlig antiquiert ist.

Es sind wohl Teilarbeiten geschehen, und zwar sehr respektable, wohl aber fehlt es an ihrer einheitlichen Konzentration zu einem systematischen Ganzen, an dem Zentrum, in dem alle Strahlen konvergieren, oder besser gesagt, von dem sie ausgehen, denn es handelt sich ebenso um eine gemeinsame Quelle, wie um einen gemeinsamen Sammelpunkt. Es fehlt die vereinigende Stelle, die in Anbetracht der Selbständigkeit des Stoffes erforderlich ist, in der methodisch und organisiert die hilfswissenschaftlichen Einzelergebnisse zusammenfließen und von der aus planvoll der Weiterausbau des Stoffgebietes gefordert und durchgeführt würde.[1]

Das Recht der Dramaturgie, als Sonderwissenschaft zu gelten, wird schon in erster Linie durch den Umfang und die Kompliziertheit des Stoffgebietes gefordert werden müssen. Die Probleme der Untersuchung haben sich gehäuft, sie warten der selbständigen Erörterung und sie werden sich überraschend vermehren, sobald nur die ersten Schritte zur selbständigen Behandlung unternommen sind.

Wenn die notwendige Arbeitsteilung, wie bemerkt, bereits wissenschaftliche Spezialfächer erzeugt, die längst als selbständige Sonderwissenschaften und Fachdisziplinen anerkannt sind, so erfordert das dramatische Kunstwerk sein gleiches Recht, wie es Literatur- und Kunstgeschichte und, neben bildenden Künsten, Dichtung und Musik längst inne haben. Das Stoffgebiet der Dramaturgie ist zudem im Verhältnisse zu den eben genannten Wissenschaften — ganz abgesehen von der speziell historischen Tendenz von Kunst- und Literarhistorie — vollständig autochthon, indem die dramatische Kunst keine Teilkunst irgend einer anderen ist, keiner von ihnen subordiniert werden kann. Sie repräsentiert ein durchaus selbständiges Gebilde, eine Kunstart ganz für sich, daher muß ihre theoretische Behandlung — von der praktischen ganz abgesehen — das gleiche Recht einer Sonderwissenschaft erhalten, wie die der ihr nur koordinierten Künste.

Hinsichtlich des Verhältnisses zu Baukunst, Musik und bilden-

[1] Während z. B. für die übrigen Künste eine ganze Anzahl, zum Teil streng wissenschaftliche, Fachzeitschriften vorhanden sind, besitzt die Dramaturgie keine einzige. Nur die — im übrigen trefflich geleitete — illustrierte Theater-Wochenschrift „Bühne und Welt" bringt mitunter dramaturgische Aufsätze auch wissenschaftlichen Charakters.

den Künsten wird das ohne weiteres einleuchtend sein, nicht jedoch hinsichtlich der Dichtkunst. Hier gilt es mit einer jahrhundertelangen Tradition zu brechen.

§ 3

Nach allgemeiner Ansicht ist die dramatische Kunst eine Unterart der Dichtkunst, wird ihr Produkt unter die „Literatur" gerechnet. Das ist eine einseitige Auffassung, die es zu korrigieren gilt, sowohl in systematischer wie in historischer Hinsicht. Die Dramatik hat zu der Dichtkunst wohl enge Beziehungen, in ihrer Produktion nimmt sie aus der Poesie eine Menge von ästhetischen Mitteln in sich auf, und der konzipierende Dramatiker ist dem konzipierenden Dichter näher verwandt als jedem anderen Künstler, so nahe, daß der Sprachgebrauch beide identifiziert.

Allein alle diese Momente reichen nicht hin, die Dramatik unter die Dichtkunst zu subordinieren. Die theoretische Ästhetik, die unter den weiteren Gesichtspunkten des „Systems der Künste", wie unter dem engeren der „Poetik" also verfuhr, mußte entweder in die Einseitigkeit verfallen, das ganze Gebilde lediglich von dem Standpunkte der individuellen Konzeption des „dramatischen Dichters" aus zu betrachten, oder aber sie geriet in Unklarheiten und Widersprüche. Denn die dramatische „Dichtung" ist nicht identisch mit der dramatischen Kunst als solcher. Die dramatische Kunst ist Darstellung in der sinnlichen Anschauung, nicht in der abstrakten Vorstellung, ist nicht erzählte Handlung, sondern angeschaute. Durch abstrakte Vorstellung als Mittel wirkt vermöge der Intuition und Assoziation die Kunst der Dichtung, in konkreter „Vorstellung" — das Wort buchstäblich genommen, im Sinne von Vorführung — die dramatische. Die sogenannte dramatische „Dichtung" aber ist — prinzipiell betrachtet — im besten Falle nur die abstrakte Konzeption, die voraus konstruierte und gedachte Erscheinung und Wirkung des Dramatischen, die sich zur eigentlichen Kunst nur so verhalten kann, wie etwa der architektonische Entwurf zum sichtbaren Werke der Baukunst, oder wie die Noten zur Musik, ja, und nicht einmal genau so, denn sie steht diesen sogar noch nach. Die dramatische Dichtung gibt in der Hauptsache nur die Idee der Handlung und den Dialog der handelnden Personen; nur hier und da, in den sogenannten Regie-Bemerkungen läßt sie wissen, was geschaut werden soll. Im

architektonischen Aufrisse hingegen sehen wir, wenn auch nur in der Projektion eines Bildes, das bauliche Kunstwerk so vor uns, wie es ist oder wie es werden soll, in der Partitur stehen alle Noten verzeichnet, die als Töne klingen sollen, und in dem Werke der Poesie sind die Handlungen völlig beschrieben, geschildert. Das dramatische Manuskript entspricht daher eher dem architektonischen Grundrisse, als der Architektur-Zeichnung, eher der Landkarte als dem Landschaftsbilde. Mag nun auch im Laufe der Kultur, durch die intellektuellen Interessen der Wissenschaft wie der Kunst und der geistigen Bildung überhaupt, durch Ästhetik und Literaturgeschichte, wie durch die Teilnahme an allen sogenannten „literarischen", d. h. dichterischen Erzeugnissen die irrtümliche Subordination der dramatischen Kunst unter die Kunstgattung der Dichtung als eine andere Ansicht sich verbreitet haben, und mag auch das dramatische Konzept selbst im Laufe der Entwickelung mitunter mehr rein dichterische Elemente in sich aufgenommen haben, als — rein theoretisch betrachtet — die spezielle Kunstform des Dramas es wesentlich verlangt, oder mag sogar auf dem Grenzgebiete zwischen beiden die spezielle Kunstform des Literatur- oder „Lese"-Dramas sich entwickelt haben als eine Zwittergattung,[1] — der Fundamentalunterschied zwischen der dramatischen und der Dichtkunst wird dadurch nicht berührt.

Wird das gelesene dramatische Konzept unsinnlich rezipiert, wie die Dichtung, so geschieht dies stets unter der Voraussetzung, daß man es sich „gespielt", also konkret, in der spezifischen Form der dramatischen Kunst, dargestellt „denkt", d. h. in der Phantasie des Lesers verwandeln sich die abstrakten Vorstellungen der Lektüre in die Vorstellungsform der anderen, der dramatischen Kunstart. Die Phantasievorstelllung, die hier eintritt, ist freilich auch nur eine abstrakte, und auch bei der ästhetischen Rezeption der bloßen dichterischen Schilderung — wie im Epos und Roman — können beim Leser ergänzende Phantasiebilder erscheinen; allein diese letzteren bewegen sich im Rahmen des Lebens, nicht in der Form

[1] Über dies unkünstlerische Zwischending und seine Entstehung siehe R. WAGNERS Urteil in Bd. III der ges. Schriften, (2. Aufl.), S. 111 u. f., Bd. IV, S. 3—4, Bd. V, S. 8 u. f. — Vergl. auch HEGEL, Ästhetik III, S. 512 u. f.; E. v. HARTMANN, Ästhetik II, S. 568 unterscheidet jedoch, wie er „lyrische", „epische" und „rein dramatische Dramatik" getrennt hat, noch eine besondere Art von „Lese-Poesie", in ihr dementsprechend auch eine dramatische!

einer Kunst, sie erscheinen als Phantasievorstellungen von der Wirklichkeit und nicht von Kunstgebilden, also hier nicht von anderen Personen dargestellt, „gespielt".[1] Die Lektüre der dramatischen

[1] Lese ich z. B. die Schilderung einer Landschaft, eines Wohnhauses, einer Szene, so entnehmen die begleitenden Phantasievorstellungen ihr Material aus meinen persönlichen Erinnerungsvorstellungen der Erfahrung; bei der Schilderung des Gutshofes in FREYTAGS „Verlorener Handschrift" sehe ich im Geiste das väterliche Gut eines Jugendfreundes, als die Heldin des Romans dessen anmutige blonde Schwester u. s. w. Lese ich jedoch ein dramatisches Manuskript, so sehe ich die Personen nur als dargestellte, als von Schauspielern fingierte, wenn ich mich selbst nicht soweit einfühle, daß ich sie selbst in der Phantasie darstelle, d. h. spiele, in welchem Falle das Ich eine phantastische Doppelrolle spielt, nämlich als Darsteller wie als Zuschauer zugleich, ähnlich, wie es auch in Träumen geschieht. Bei historischen Schilderungen spielen allerdings die Phantasievorstellungen hinüber in das Gebiet der Künste insofern, als sie gezwungen sind, die erinnerungsbildende sinnliche Anschauung aus Kunstobjekten zu schöpfen, da die Erfahrung ja in diesem Falle versagt. Das Phantasiebild Hektors z. B. setzt mir sich zusammen aus Eindrücken der Plastik, sein Waffenschmuck und Kleid aus Gemälden — vielleicht auch aus der Erinnerung an Bühnenkostüme. Aber alle Ereignisse, die HOMER schildert, sehe ich nicht „gespielt" — vom Bühnenrahmen ganz abgesehen — sondern als Wirklichkeit, von historisch gedachten Personen selbst erzeugt, in einer natürlich gedachten Landschaft u. s. w. Die Erinnerungsbilder aus den künstlerischen Eindrücken sind daher nur Surrogat der Wirklichkeit und werden für solche hingenommen. cf. auch E. v. HARTMANN, a. a. O. S. 769. Und wenn mir, wie ich es erlebt habe, jemand den Einwurf machen will, er lese ein Drama genau nicht anders als etwa einen Roman, so erblicke ich in dieser Tatsache nichts weiter als ein Zugeständnis seiner individuellen Unfähigkeit, dramatisch zu empfinden; diese Unfähigkeit aber wiederum ist symptomatisch für die ganze einseitige Art der rein literarischen Auffassung der dramatischen Kunst bei einem großen Teile unseres gebildeten Publikums. Man kann aber den Unterschied der Kunstgattungen selbst bei einfacher Lektüre deutlich genug wahrnehmen: Man hat bei der Lektüre eines Bühnenwerkes oft Mühe, die einzelnen Personen, die hier nur als Namen ihren Dialogstellen vorgedruckt sind, in der abstrakten Phantasievorstellung deutlich voneinander zu unterscheiden; selbst geübte Leute müssen, besonders wenn es sich um zahlreiche Nebenpersonen handelt, öfters im Personenverzeichnisse und an früheren Stellen nachschlagen, um die Person in ihrer individuellen Einheit sich zu merken und ihre Stellung im ganzen Werke zu verstehen. Das kommt daher, weil das Bühnenmanuskript nur auf die konkrete Darstellung abzweckt, in der jede Person als Figur schon vom ersten Auftreten ab anschaulich sich bemerkbar macht und klar von den andern abhebt. Die Dichtkunst hingegen, die eine Handlung samt den Personen nur in der abstrakten Phantasievorstellung darstellt, gibt eine Schilderung der einzelnen Personen, entweder in direkter Beschreibung (Beispiel aus FREYTAG, Die Ahnen, III, 1: „Durch die Knechte und Rosse schritt gewichtig Herr Henner Marschalk, der

„Dichtung" erfordert daher stets in der Phantasie die Übersetzung in die darstellerischen Mittel einer anderen Kunst, und zwar in die Mittel jener konkreten Darstellung, über die die Dichtkunst ihrem ganzen Wesen nach nicht verfügt und nicht verfügen kann und die von so eigentümlicher Wirkung sind, daß sie der Konzeption eine ganz bestimmte Richtung erteilen. Hier liegt, kurz angedeutet, der Unterschied zwischen der ästhetischen Wirkung — und daher dem Mittel — einer pseudodramatischen „Dichtung" und der Konzeption eines Bühnenwerkes.[1] Irgend eine Formkombination oder Verwischung der künstlerischen Konzeptionsarten ändert an diesem wesentlichen Unterschiede nichts; eine Erzählung verbleibt eine Dichtung, ist niemals ein „Drama", auch wenn der Novellist für seine Schreibart die Form der Bühnenmanuskripte entlehnt, etwa die Dialoge in direkter Rede anführt und die Namen der Personen in großen Buchstaben vor ihre Sätze druckt, die Schilderung des Ortes und einiger Handlungen in jenem prägnant-charakteristischen Stile angibt, wie er für Regievorschriften üblich ist oder sich sonstwie der „dramatischen Form nähert". Die Verwechselung der Formbegriffe, wodurch jene Zwitterproduktionen eine so verhältnismäßig große Ausdehnung erlangt haben, und deren Übel sich besonders in praktischer Hinsicht geltend machen, beruht auf der Unklarheit der Unterscheidung von äußerer und innerer, d. h. wesentlicher Kunstform, und diese Unklarheit wiederum auf dem traditionellen Irrtume der ästhetischen Theorie.

Es muß in dieser Schrift besonderer Nachdruck darauf gelegt werden, diesen Irrtum als solchen zu erkennen. Sein historischer Ursprung und Gang, sowie der positive Nachweis der Stellung der dramatischen Kunst als von der Dichtkunst fundamental unab-

ansehnlichste Ritter des Hofes und Aufseher von allem Ritterwerk, ein Mann mit scharfblickenden Augen und graulichem Haar und Schnurrbart, dem die strenge Amtsmiene den gutherzigen Ausdruck nicht zu bannen vermochte" u. s. w.) oder durch die Schilderung der Handlung. (Beispiel aus W. Meisters Lehrjahre, Anfang: „Das Schauspiel dauerte sehr lange. Die alte Barbara trat einigemal ans Fenster und horchte, ob die Kutschen nicht rasseln wollten. Sie erwartete Mariannen, ihre schöne Gebieterin, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte, mit größerer Ungeduld als sonst" u. s. w.). Die Dramatik schildert aber nicht, sondern stellt konkret dar.

[1] Ein Beispiel für eine dramatische „Dichtung" ist z. B. GEIBELS Sophonisbe, die dem Leser einen hohen poetischen Genuß gewährt, auf der Bühne jedoch alle Wirkung verfehlen muß.

hängiger Sonderkunst im System der Künste wird im zweiten Bande, dessen erster Abschnitt dieser wichtigen Frage allein gewidmet ist, erörtert werden; jetzt mögen nur einige allgemeine und prinzipielle Einwände zur Erwägung gestellt werden, die alsdann noch eingehendere Begründung finden werden.

Die Gründe, die gegen die traditionelle Subordination der dramatischen Kunst unter die Dichtkunst sprechen, sind sowohl rein tatsächliche, wie speziell systematische der Kunsttheorie. Die ersteren erweisen, daß die dramatische Kunst als solche existiert hat und existieren kann, ohne daß irgend eine „Dichtung" als Manuskript ihr zugrunde liegt, und die zweiten erweisen, daß ein System der Künste, wofern es die dramatische Kunst unter die Dichtkunst rubrizieren will, sich in theoretische Inkonsequenzen und Widersprüche verwickeln muß.

I. Die dramatische Kunst hat daher nicht, wie man bisher gewöhnlich anzunehmen pflegte, ihre Wurzel in der „Dichtung", weder, wie manche annehmen,[1] in der „Lyrik", noch in der Epik, noch ist sie, wie z. B. CARRIÈRE[2] theoretisiert, eine Verschmelzung beider Dichtarten (!) zu einem „Abschluß" (!!) der Kunst, sondern ihre Phylogenie geht, und zwar überall in einem eigenen Wurzelstamm, zurück auf jene eigenartige konkrete Darstellung, die in keiner anderen Kunst vorkommt, auch keiner anderen Kunst theoretisch angereiht werden kann, jener eigentümlich körperlich bewegten Darstellung durch menschliche Personen selbst, welche die Ethnologie mit dem gemeinsamen Begriffe „Tanz" bezeichnet. „Die Anfänge des Schauspieles liegen im Tanze!" sagt HEINRICH SCHURTZ in seinem „Katechismus der Völkerkunde"[3] kurz und bündig. Im „Tanze" der Naturvölker ruhen ihre ethnologischen Keime, die erst auf höherer Stufe zu dem führten, was sich bei den Kulturvölkern alsdann zum speziellen „Drama" entwickelte.

Wenn wir heute, sei es im Sinne der Ethnologie, sei es in dem der systematischen Ästhetik, von „Tänzen" reden, so schließt dieser Begriff eine Totalität von Erscheinungsformen in sich ein, aus denen das, was in unserem engeren Sinne als „dramatische"

[1] In bezug auf die Griechen z. B. K. O. MÜLLER, Gesch. d. griech. Litteratur. I. S. 480. 4. Aufl., ed. E. Heitz, Stuttgart 1882.

[2] Ästhetik. II. S. 579. 3. Aufl. Leipzig 1885.

[3] Leipzig 1893. S. 83.

Darstellung zu gelten hat, erst abzusondern ist, in denen es aber dennoch mit enthalten ist. Der „Tanz", wie wir jetzt den Begriff verstehen, umschließt auch alle jene rhythmischen und choreographischen Darstellungen, in denen die mimischen Produktionen — mit oder ohne Wort, mit und ohne Gesang — von einer Mehrheit von Personen in Übereinstimmung vorgeführt werden. Über die mannigfachen Arten des Tanzes ist hier nicht weiter zu reden,[1] sondern nur zu bemerken, daß unter ihnen auch jene Darstellung auftritt, die als Nachahmung von Handlungen — direkt wie symbolisch — nicht nur den Keim, sondern auch die Urform der dramatischen Kunst selbst ausmacht. Bei den Naturvölkern beobachten wir auch heute noch jene lebendigen Darstellungen von Ereignissen, welche, ihrem Kulturniveau entsprechend, wichtige und bedeutsame Vorgänge des Lebens ausmachen: Liebeswerben, Kämpfe, Jagden, häusliche Verrichtungen, wie Weben, Mahlen, Backen und dergleichen, ja auch die Imitation von Handlungen der Tiere geschieht, z.B. von Kängurus,[2] Liebeswerben von Hahn und Henne, Störung durch einen Nebenbuhler,[3] fliegende Füchse, die eine Bananentraube umkreisen und dann plündern,[4] Bären-, Tauben-, Schildkrötentänze,[5] oder von Naturerscheinungen („Seewogentanz", der das Aufsteigen der Flutwellen gegen das Riff darstellen will).[6] Über einen „Bärentanz" der Sibirier,

[1] Ein umfassendes wissenschaftliches Werk über den Tanz, in dem sowohl ästhetisch-systematisch wie entwickelungsgeschichtlich die Fülle ethnologischer Daten bearbeitet wären, ist mir nicht bekannt. Die Schriften „Der Tanz" von MARIE LUISE BECKER (Leipzig, ohne Jahr) und KARL STORCK (Der Tanz, Bielefeld 1903) haben nur als populäre Essays Wert, erfüllen jedoch das wissenschaftliche Desiderat noch nicht. Hingegen ist zu verweisen auf den kurzen, aber instruktiven Passus über den Tanz in dem Buche „Urgeschichte der Kultur" von HEINRICH SCHURTZ. (Leipzig 1900.) S. 498—505, des leider viel zu früh verstorbenen Ethnologen, der auch in ästhetischen Dingen ein feines wissenschaftliches Verständnis bekundete, und das VIII. Kapitel (Der Tanz) in E. GROSSE's Buch „Die Anfänge der Kunst" (Freib. u. Leipzig 1894).

[2] Nach EYRE. (GROSSE, a. a. O. S. 209.) [3] In Fischhafen von SCHELLONG beobachtet. [4] Auf den Fidschiinseln, nach Bericht von H. ST. COOPER. [5] Bei den Dschuanga in Vorderindien, nach DALTON. [6] Nach COOPER auf den Fidschiinseln; die Beispiele sind entnommen aus H. SCHURTZ' „Urgeschichte der Kultur", S. 502 u. f. — Wir haben mitunter auch in Europa Gelegenheit, derartige „Tänze" zu sehen, wenn in zoologischen Gärten oder andern Schaulokalen fremde Völkerschaften gezeigt werden. So entsinne ich mich sehr lebhafter dramatischer Tänze von Indianer- und Negertrupps, die — wenn ich nicht irre — HAGENBECK sehen ließ. Auch die unter dem Titel „Wilde Weiber von Dahomey"

hat A. WESSELOWSKY in den Aufsätzen „Drei Kapitel aus der entwickelungsgeschichtlichen Poetik" genauere Mitteilungen gemacht, aus denen wir folgendes charakteristische Beispiel entnehmen: Nach der Erlegung des Bären findet eine Reinigungszeremonie der Jäger statt, alsdann beginnt ein tagelang dauerndes Fest mit Tanz, Vorstellungen und Schmaus. „Darsteller sind nur Männer. Soll eine Frau auftreten, so ziehen sie Weiberkleider an und bemühen sich, die entsprechenden Bewegungen und die Stimme zu kopieren. Der handelnden Personen sind nie mehr als drei; sie unterscheiden sich von den übrigen Anwesenden durch die veränderte Kleidung und die nachgeformte Maske, die nie fehlen darf, bekommen andere Namen für die Zeit der Vorstellung und dürfen sich an Scherzen, Kritik und Zoten alles erlauben, was ihnen beliebt, während das Publikum an alledem, durch Fragen und Antworten, lebhaft aktiven Anteil nimmt. Jede Nacht hebt mit Gesang an. Dann werden die Gäste bewirtet und es beginnt die dramatische Vorstellung, deren Pausen Tanz ausfüllt. Inhalt des Gesanges sind die Erlebnisse des Bären und Begebenheiten aus dem Götterleben. Der Tanz in den Pausen sucht dann jedesmal das Gesungene mimisch darzustellen." WESSELOWSKY macht zu diesem „Bärendrama" die Bemerkung, „daß man an diesem Beispiele bequem die Entstehung des religiösen Dramas aus dem Chorgesange verfolgen kann, welche ursprünglich auf den guten Erfolg der Jagd einwirken sollte."[1]

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die Phylogenie des Dramas

---

vor einigen Jahren umhergeführte Negerinnen-Truppe (nebenbei gesagt, eine bunt zusammengewürfelte Menge von Weibern aller möglichen afrikanischen Volksstämme) bot in ihren Exerzitien Interessantes. — Wir Europäer, namentlich wir Deutsche, sind kaum imstande, das, was jene „Wilden" produzieren, richtig zu verstehen. Uns erscheinen ihre Darstellungen zumeist als eine bloße äußerliche Sehenswürdigkeit, die wir betrachten (begaffen will ich nicht sagen), ohne irgend etwas Ästhetisches dabei anzuschauen; höchstens wenn — wie bei den Dahomeern — gemeinsame rhythmische Bewegungen, Exerzitien u. s. w. aufgeführt werden, wirkt schwach ein choreographischer Reiz. Allein man muß diese Leute in ihrem Gebaren näher beobachten, selbst ansehen, mit welcher Teilnahme, Leidenschaft und kindlichen Begeisterung sie sich der Sache hingeben, um sie recht zu verstehen. Versucht man, durch den Dolmetscher Aufschluß zu erhalten über das, was sie vorführen, so erhält man stets rein inhaltliche Dramatik berichtet. Übrigens will ich bemerken, daß jene Darstellungen der „Dahomeer" etwas den Anschein europäischer Retouche an sich trugen.

[1] Zitiert nach dem Berichte des Odessaer Gelehrten MAX FOTH aus dessen Buche: „Die Stellung des Dramas unter den Künsten". Leipzig 1902. Auf

im Einzelnen zu beschreiben — schon weil die nötige Einzelarbeit, die Sammlung und Sichtung des Materiales, die Gruppierung der einzelnen Erscheinungen in verschiedentliche Formen, ihr Zusammenhang mit Mythus, Kult, sowie mit gewissen völkerpsychologischen Dingen, wie „Reinigung", Ekstase u. s. w., die hier in die allgemeine Mischung des „Tanzes" mit hineinspielen, ein besonderes wissenschaftliches Desiderat für sich bildet, das zu erfüllen überhaupt wohl mehr denn eine Schrift in Anspruch nehmen wird. Wir wollen nur in Kürze auf einige wichtige Gesichtspunkte aufmerksam machen. Die Urform des Dramas, die sich im Tanze kund gibt, ist zunächst nur Nachahmung, „Mimesis" (*μίμησις πράξεως καὶ βίου*), wie ja ARISTOTELES selbst noch alle Kunst definiert; die „Idee", welche eine einheitliche Gedankenverbindung in die Darstellung bringt, allmählich sich zu dem entwickelnd, was wir die geschlossene „Fabel" und zuletzt das „Problem" der Handlung nennen, erscheint erst auf einer viel höheren Stufe, erst da, wo der geistige Horizont der Völker sich zur höheren reflexiven Vorstellung überhaupt erweitert; alsdann scheiden sich erst nach und nach auch jene rein choreographischen Elemente des „Tanzes" im weiteren Sinne des Wortes aus, mit ihnen auch die oft noch in buntem Durcheinander damit verknüpften rituellen Zeremonien von Kulthandlungen, gewinnt der darstellerische Keim immer mehr an Kraft zu eigenem Wachstum und Formenbildung, bis sich zuletzt das eigentliche „Stück" aus der nachgeahmten Handlung bildet, und die nachahmende Darstellung sich auf die der menschlichen Person, bis hinauf zum „handelnden Charakter", beschränkt, und die ästhetische Behandlung der Sprache sich analog zur Entwickelung der Dichtkunst steigert. Aber wie derartige reine Darstellung von Handlungen als bloßen Vorgängen selbst auf höher entwickelter Stufe, auch da noch, wo bereits eine vollständige dramatische Kunstform vorhanden ist, geübt und beliebt wird, der schauspielerischen Produktion noch einen für uns längst vergangenen Stil aufprägend, ist aus jenem auf Seite 232 angeführten Beispiele aus der indischen Dramatik zu erkennen, wo das Besteigen eines Wagens, das Lenken der Rosse u. s. w. mimisch und rednerisch zugleich produziert wird. Im Indischen heißt „Drama"

diese Schrift wird im zweiten Bande noch besonders hingewiesen werden. Über den „Bärentanz der Giljaken" vergl. auch F. RATZEL, Völkerkunde, Leipzig 1888, III, S. 619 und die Abb. bei SCHURTZ, Urgeschichte, S. 222.

(nâtja) soviel wie „Tanz", und nâtaka soviel wie Tänzer und Schauspieler.[1]

In der ursprünglichen Form nimmt die ganze Versammlung an dem „Tanze" teil, wenn nicht Kultvorschriften die Exekution zum Privilegium besonders Auserwählter — Personen mit priesterlichen Funktionen oder gewisser „Männerbünde" — machen. Aber bald läßt sich eine Teilung erkennen: die natürliche Begabung oder der Zweck der Produktion selbst lassen einen oder mehrere einzelne Darsteller besonders hervortreten, so daß sich eine Art von Gegenspiel entwickelt, von Solodarstellung und Chor: und aus der Menge sondern sich ferner wiederum die bloß Zuschauenden von dem mitwirkenden Chore ab. Der ursprüngliche Schauplatz ist daher, weil am zweckmäßigsten, kreisrund, in der Mitte agiert der Solist, um ihn herum der tanzende Chor, um diesen die Zuschauer. Erst wenn es die größeren Zuschauermassen zu befriedigen gilt, die, um Überblick zu gewinnen, in staffelförmiger Platzordnung untergebracht werden müssen, wird es zweckmäßig die Darstellung nach einer Front zu richten, weil die Zuschauermenge am leichtesten an einem Bergabhange — dem Ursprunge des Amphitheaters — zu plazieren ist, der viel leichter zu haben ist, als etwa ein Talkessel von gerade passendem Umfange. Ebenso ist die Frontdarstellung geboten, wenn in geschlossenen Räumen gespielt wird — z. B. in den indischen Palästen, man denke auch an das Schauspiel im Schauspiele im Hamlet — und durch ein Auftreten und den Abgang der Darsteller gefordert wird, den Schauplatz an eine dem Ausgange nahe gelegene Wand zu verlegen, oder wenn schließlich eine Szenerie nur die Frontansicht verlangt.

So entstand auch das griechische Drama. „Nach der Ansicht des ARISTOTELES haben sich Tragödie und Komödie aus der chorischen Poesie entwickelt, diese aus den Chören, die das Phallos-lied sangen, jene aus dem Dithyrambos. Demnach ist der Platz, auf dem die Chöre ihre Lieder tanzend vortrugen, die Orchestra, im Sinne des ARISTOTELES als die Wiege beider dramatischen Dichtungsgattungen zu betrachten. Die Resultate der Ausgrabungen DÖRPFELDS 1886 im heiligen Bezirk des Dionysos Eleuthereus am

[1] cf. KLEIN, Geschichte des Dramas. Bd. III. S. 44—45. Leipzig 1866; dazu jedoch: SYLVAIN LÉVI, Le théâtre indien. Paris 1890. p. 299 u. f.

Südfuß der Akropolis bestätigen dies, wie es scheint; war doch der große kreisrunde Tanzplatz so sehr der Kern- und Mittelpunkt des ganzen Theaters, daß es bis tief ins vierte Jahrhundert hinein außer ihm keine dauernde Zurüstung, auch nicht für dramatische Aufführungen gab."[1]

„DÖRPFELD hat uns durch seine Ausgrabungen 1886 gelehrt, daß tief bis ins vierte Jahrhundert hinein ein steinernes Bühnengebäude im Dionysosbezirke am Südfuß der Akropolis nicht bestanden hat, daß die einzige dauernde Einrichtung auch zur Zeit der großen Dramatiker nur eine kreisrunde Orchestra gewesen ist."[2] Auch heute noch ist der Tanzplatz der Naturvölker ein runder abgesteckter Platz im Freien; und nicht nur klimatische oder ökonomische Verhältnisse mögen, wie KÖRTING annimmt, die Ursache dafür gewesen sein, daß das griechische Theater unter freiem Himmel blieb, während für die musischen Künste nebenher noch bedeckte Gebäude existierten, die Odeia, in denen, nach KÖRTINGS Ansicht, die Proben abgehalten wurden und in die die dramatische Aufführung aus dem Theatron bei Regenwetter verlegt

---

[1] E. BETHE, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Lpzg. 1896. S. 15. BETHE hat mit großem Glück den methodischen Grundsatz durchgeführt. das antike Drama und Theater nicht, wie es früher geschah, in der Weise zu schildern, daß die Quellen, die aus den verschiedensten Zeiten stammen, auf eine einzige historische Fläche projiziert werden, sondern „die Entwickelung des antiken Theaters darzustellen, wie die verschiedenen Phasen des Eies, nicht Zeugnisse der Kaiserzeit für die Einrichtungen des ÄSCHYLUS, Schlüsse aus ARISTOTELES nicht auch für die Tragödie des SOPHOKLES gelten zu lassen oder eine für die spätern Stücke des EURIPIDES gesicherte Bühneneinrichtung ohne weiteres auf ÄSCHYLUS zu übertragen".

[2] cf. BETHE a. a. O., S. 9. — Wenn BETHE meint, die griechische Tragödie könne in keiner Weise aus dem Chor allein entstanden sein, z. B. aus metrischen Rücksichten, so ist dies für unsere allgemeine Theorie nicht weiter von Belang, sondern betrifft, meiner Ansicht nach, nur eine ganz spezielle Unterscheidung von Sondermomenten, die innerhalb der allgemeinen Tatsache wohl Bedeutung haben, diese aber nur spezialisieren. Man unterscheide nur „Chor" überhaupt und die besonderen griechischen Chorgesänge, die bereits selbst schon eine höhere Kunstentwickelung repräsentieren. — Man darf bei der griechischen theatralischen Kunst nicht vergessen, daß ihre Anfänge, von denen die Spezialforscher des hellenischen Altertums aus rechnen, bereits in eine kulturell verhältnismäßig hochentwickelte Zeit fallen. Um 525, wo der legendarische THESPIS zuerst den einzigen Schauspieler eingeführt haben soll, waren in der Lyrik bereits SAPPHO und ALKÄOS fast um 100 Jahre vorangegangen, blühte ANAKREON und ward PINDAR geboren — und blühte bereits die Philosophie in der zweiten Generation.

wurde, denn, wie KÖRTING selbst ausführlich erörtert, spielen in der griechischen Theatralik die alten Kulttraditionen noch lange eine wesentliche Rolle. Legt man, indem man vom „Drama" ausgeht, die erste, einschneidende Entwickelungsstufe zwischen rein orchestraler Kunst — also Tanz — und eigentlichem „Drama" bei den Hellenen in die traditionelle Einführung des ersten Schauspielers, so möchte ich dazu auch ein äußerliches, aber nicht minder wichtiges Moment, sozusagen den Trennungsstrich, darin sehen, daß die Zuschauer nicht mehr im vollen Kreise um die Darstellenden sitzen, sondern im Halbkreis. Denn durch diese Anordnung des Zuschauerraumes ward die Aufstellung einer Szene, einer Bühne, deren Prospekt nur von einer Seite aus gesehen werden darf und kann, ermöglicht. War dieser Schritt einmal getan, so war der Übergang zur dekorativen und maschinellen Einrichtung verhältnismäßig leicht.[1]

Die dramatische Kunst ist an und für sich aber ebensowenig wie an ein Bühnenmanuskript, so auch im Grunde nicht an eine „Bühne" gebunden. Beide sind erst begleitende Erscheinungsformen einer bestimmten, wenn auch selbstverständlich höheren Kunstform. Und wenn unser höher entwickelter Geschmack etwa nur aus ästhetischen Rücksichten daran Anstoß nehmen wollte, in jenen primitiven Darstellungen den Keim anzuerkennen und jene Urformen der Dramatik zuzurechnen, so braucht nur darauf hingewiesen zu werden, daß alle übrigen Künste auf gleichem ethnischen Niveau ebenfalls auch nur in primitivsten Formen vorhanden sind und diese letzteren — wie es ja gar nicht anders geschehen kann — dennoch als zu den Kategorien jener entsprechenden Künste gerechnet werden. Die primitiven Darstellungen der Malerei und Plastik, wie wir sie bei Natur- und Urvölkern finden, werden nicht nur von ethnologischer, sondern auch von ästhetischer Seite[2] als „Malerei und Plastik" anerkannt, und mit Recht sieht man auch in dem primitivsten Texte der rhythmisch geformten und stetig wiederholten Lieder die Anfänge der Lyrik.[3]

---

[1] KÖRTING, Geschichte des Theaters in seinen Beziehungen zur Entwickelung der dramatischen Dichtkunst. Bd. I. Gesch. des römischen und griech. Theaters. 1897. S. 88. Daß der Tanzplatz das Ursprüngliche war, die Bühne erst später hinzukam, ist auch aus KÖRTINGs Darstellung (cf. S. 83) ersichtlich.

[2] cf. ERNST GROSSE, Die Anfänge der Kunst, und KARL WOERMANN, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.

[3] Vgl. SCHURTZ, Urgeschichte d. K. V.

Ich möchte bei Gelegenheit des Hinweises auf die Phylogenie der Dramatik noch ein paar ergänzende Bemerkungen zur Entwickelungsgeschichte der Kunst hinzufügen, die hier wohl einen Platz finden können. Die erste Bemerkung betrifft die These einer gewissen Parallelentwickelung zwischen Individual- und Völkerpsyche, die anderen die spezielle Entwickelung der Tanzkunst.

Obgleich ich kein Freund davon bin, naturwissenschaftliche Theorien auf das Gebiet der Geisteswissenschaften, namentlich in die Ästhetik, hineinzutragen, darum, weil dabei die Deduktion, gewöhnlich nur verkappte Analogieschlüsse, gern mit Siebenmeilenstiefeln über das Land steigt und die wichtigsten Zwischendinge einfach übersieht, so will ich doch einmal, ausnahmsweise, einen Versuch wagen. Und zwar will ich an das sogenannte biogenetische Grundgesetz erinnern, das hier vielleicht wenigstens als Analogon obwalten kann zwischen dem kindlichen Individuum und dem Menschen auf der Stufe der Naturvölker. Auch das Kind hat seine Kunst: es malt und modelliert, und die Erzeugnisse ähneln denen, die wir auf primitivster Kulturstufe der Völker finden. Es hat aber auch seine „Dramatik"; es stellt mit lebhaftester innerer Anteilnahme Handlungen dar, die in seiner Erfahrungswelt wichtige Faktoren bilden: Das Mädchen „spielt" ihrer Puppe die Mutter in allen möglichen Verrichtungen, der Knabe Soldat, Eisenbahnschaffner, Kutscher u. s. w., das Tun und Treiben der Erwachsenen wird kopiert und kindlich dargestellt, Hochzeiten gefeiert, eine Puppe geprügelt, u. s. w., und schließlich spielen beide, Mädchen und Knaben, mit großem Eifer und gewissenhafter Andacht „Schule". Diese kindlichen Darstellungen nun stehen auf demselben Niveau der Naivetät wie die malerischen und plastischen Versuche, aber auch die Darstellungen primitiver Menschen ähneln solchen „kindlichen" auffallend und zwar auf allen Gebieten der Kunst. Die bereits in der Anmerkung erwähnten „Dahomeerinnen" zeigten bei ihren Exerzitien (Kampfstellungen, Schießen mit Pistons u. s. w.) einen Eifer, Ernst und eine Erregung gleich Kindern. Man spricht wohl mit Recht beim kindlichen Spiele von „Nachahmung", allein mit dem bloßen Terminus ist die Sache selbst noch nicht erschöpft — und ist es nicht seltsam, daß der erste Begriff, den die Kunsttheorie für die Tätigkeit der künstlerischen Darstellung gab, das nämliche Wort — μίμησις —, das „Nachahmung" wie darstellendes Spiel —

„Mimen" — gemeinsam umfaßt, dafür verwandte? Auf primitiver Stufe decken sich beide Begriffe vollständig, indem erst auf weit höherer in die einfach „nachahmende" Darstellung jenes höhere Element kommt, das wir „Idee" zu nennen pflegen, die subjektiv-geistige Auffassung und Durchdringung und Formung der bloß realen Darstellung. Und es ist ergötzlich zu sehen, wie in den späteren Zeiten die Ästhetiker (vergleiche BATTEUX!) sich drehen und wenden müssen, um den alten Begriff der Mimesis den neueren Ideen der Wissenschaft und Kunst anzupassen.

Fernerhin scheint sich am Tanze eine Art selektionistische Rückentwickelung zu vollziehen.[1] Bildete er ehedem eine zweckmäßige Totalität von künstlerischen Elementen, welche auch die Keime höherer Künste organisch umfaßte, so hat er sich ästhetisch immer mehr zurückgebildet, je mehr jene einzelnen Keime in selbständiger Entwickelung zu höheren Kunstformen aufstiegen und sich isolierten. So ist er zuletzt zu einem Rudiment geworden und repräsentiert einen Atavismus, der schließlich immer mehr an ästhetischem Zwecke und Reiz verlor. Bei uns in Deutschland wenigstens ist der Tanz schließlich zum puren Mittel der Geselligkeit geworden, und ob zu einem besonders schätzenswerten, darüber will ich mich nicht weiter auslassen. Er dient — auch der besseren Gesellschaft — dazu, der Jugend beiderlei Geschlechts ein Rendez-vous zu geben, um „sich kennen zu lernen". HEINRICH SCHURTZ erkennt im Ballsaale unserer außerordentlich hoch entwickelten Kultur direkt erotische Motive, indem er sehr freimütig, aber sehr ehrlich sagt: „Man braucht nicht nach Tahiti zu gehen, sondern nur unsere gewöhnlichen europäischen Tänze zu beobachten, die ja alle einen ausgeprägt erotischen Zug haben: weder die Kleidung der Damen, noch die Gebärden und Stellungen der Tänzer entsprechen dem, was im sonstigen Verkehr üblich ist, und würden außerhalb des Ballsaales berechtigtes Befremden erregen."[2]

Doch darüber zu urteilen, ist Sache des Sozialethikers, nicht des Ästhetikers. Diese gesellschaftliche Zweckmäßigkeit mag allein dem „Tanz" weitere Prolongation über die Verfallzeit hinaus sichern. In ästhetischer Hinsicht ist er völlig steril geworden, respektive auf niedersten Stufen angekommen. Die Musik, die ehedem mit

---

[1] Die gleiche Ansicht vertritt auch E. GROSSE im obengenannten Buche.
[2] Urgeschichte der Kultur, S. 501.

dem Tanze emporwuchs, hat sich in ihrer Isolierung, gleich dem Drama, zur höchsten Kunstform entwickelt, wo sie aber dem Tanze dient, erreicht sie, trotz aller Kunst eines LANNER und STRAUSS, als „Tanzmusik" ihre unterste Stufe.[1] Auch das Tanzlied, das sich heutzutage als „untergelegter Text" zur Tanzmusik geltend macht, ist vulgärste, ordinärste Ware geworden und, zumal wenn es auf dem Boden Berliner Volkskultur erwächst, von stumpfsinnigster Trivialität. Beispiele sind überflüssig, jedes Jahr hält ein neuer Gassenhauer seinen Triumphzug von den Berliner Tanzböden aus durch Deutschland. Es wird auch nicht viel nützen, wenn man in neuerer Zeit dem Tanze mit ästhetischen Mitteln aufhelfen will. Die alten Tänze, die selbst auf unseren Ballsälen noch Spuren von darstellerischen Momenten in sich tragen — Française und Quadrille —, werden zumeist ohne jegliches darstellerische Gefühl getanzt, ein Zeichen dafür, daß das Verständnis für jene Elemente nicht mehr vorhanden ist. Und es will auch nicht viel sagen, wenn bei höfischen Kostümfesten der löbliche Versuch unternommen wird, historische Tänze, wie z. B. das Menuett à la reine, wieder einzuführen. Das sind nur künstliche Versuche, Totes wieder lebendig machen zu wollen. Hingegen wirft es kein günstiges Licht auf unsere gesellschaftlichen Zustände und deren ästhetischen Geschmack, wenn z. B. die höheren Schichten sich daran vergnügen, Tänzen wie dem Cake-Walk Einlaß zu gewähren. Seltsam — den Negern bleiben drüben in Amerika alle Türen der weißen Gesellschaft hermetisch verschlossen, ein Tropfen farbigen Blutes in den Adern bedingt völlige gesellschaftliche Exklusion, aber ihren Kuchentanz imitieren die „Besten" der transatlantischen plutokratischen Republik mit Freuden — und wir Europäer haben nichts Eiligeres zu tun, als jene bizarre Modetorheit begeistert willkommen zu heißen. — Auch in seiner gewerbsmäßigen Produktion ist der Tanz zu einer ästhetisch immer fragwürdigeren Erscheinung geworden. Das Ballett ist in der Dramatik schon lange nicht mehr zeitgemäß, die Oper hat es innerlich endlich überwunden.[2] Es zeigt auch hier nur niedere Formen, die „Kunst" der Tänzerinnen — das Femininum ist charakteristisch genug — verteilt sich fast in gleicher Art auf die Theaterbühnen, die Zirkusarena und das Variété. Die

[1] CHOPINS „Walzer" sind nicht eigentliche Tanzmusik.

[2] Als letzten, und zwar großartigen Versuch, es dramatisch sinnvoll zu verwerten, mag die Pantomime im dritten Akte des „Rienzi" gelten.

Geschmacksnorm dafür geht von Paris aus. Aber: „Der heutige französische Tanz steht im Zeichen des Cancan. Und diese Beeinflussung des Cancan hat auch dem Ballett einen ganz anderen Charakter gegeben. Auch unser heutiges Ballett hat viel vom Typus des wilden Gassenbuben übernommen. Tollste, frivole Bewegungen, soll er ursprünglich den Tanz eines Affen charakterisieren", sagt M. L. BECKER, die Verfasserin des bereits genannten Buches über den Tanz.[1] Und der Cancan deutet wiederum den Bogengang der Entwickelung nach unten, zum Niedersten genugsam an. Der Reiz des Balletts als Ensembledarstellung geht auf der Bühne wie im Zirkus nur auf sehr vage, um nicht zu sagen stupide, Effekte aus: Wenn nicht die elektrische Beleuchtung mit farbigen Gläsern und bunte Blumen, Bänder und sonstiger Kram den choreographischen Darstellungen und Kostumaufzügen zu Hilfe kämen, würden sie kaum noch Anklang finden. Aber freilich bietet das Ballett für gewisse Leute — Habitués und „Kunstfreunde" — noch andere Lockmittel; über diese schweigen jedoch wir lieber, denn auch diese stehen außerhalb des ästhetischen Rahmens.

Und wenn die Reklame für gewisse, ebenso raffinierte wie obscöne Produktionen moderner Variététanzkunst sich ein ästhetisches Mäntelchen umhängen will und damit auf die Scheinheiligkeit oder Dummheit der „Gebildeten" spekuliert, so nützt auch das schließlich bei Verständigen nichts. Der „Tanz mit bloßen Füßen" ist ja durchgesetzt, aber zu weiteren Konzessionen in bezug auf „Schönheit" und „Kunst" wird die Behörde hoffentlich sich nicht erweichen lassen.

Der „Tanz" ist als ästhetischer Wert in den europäischen Kulturländern ausgestorben, und abgesehen von den wenigen Überbleibseln echter Volkstänze,[2] die als Ausnahmen nur die Regel bestätigen, ist er immer tiefer gesunken, selbst die niederen Künste und ihre Stätten erniedrigend. Und wo er sich noch als „Kunst" brüsten will und den Anspruch auf ein Heimatsrecht in den Stätten höherer und ernster Kunst erhebt, da richtet er in seiner Verkommenheit erst recht Unfug an. Er hat sich in der Zirkuspantomime, deren ursprünglich reinen und besseren Charakter allmählich das Ballett ebenfalls korrumpiert hat, wieder aufs

---

[1] S. 193.

[2] Beispiel: Der Schäfflertanz in München.

Theater zu schleichen gewußt, wie die „Puppenfee“ und deren stupide Nachkommenschaft beweist; ihnen zu Liebe wurden die Repertoireopern nur in noch schändlicherer Verhunzung zusammengestrichen und sie selbst zeigen dabei die Depravation des Balletts deutlich auf.[1]

Ein weiteres Moment der Entwickelung der Dramatik findet sich im Zusammenhange mit dem Kult. Daß das griechische Drama aus dem Dionysoskult entsprungen, ist eine bereits populär gewordene Tatsache, die ihr Analogon aber ebenso bei den Natur- wie den späteren Kulturvölkern hat. So ist auch die Entstehung des indischen Dramas an Tänze, die bei großen Opferfesten stattfanden, gebunden,[2] und das mittelalterlich-christliche Drama ist, in seinen primitiven Anfängen aus den Weihnachts- und Osterspielen, ebenfalls aus dem Kulte erwachsen,[3] ja noch heutzutage soll der religiöse Ritus Spuren primitiver Dramatik aufweisen. „Am Palmsonntag, sowie an manchen Tagen der Charwoche besteht noch heute in der katholischen Kirche der Gebrauch, beim Gesangsvortrag des Evangeliums eine Art von Rollenverteilung eintreten zu lassen.“[4] Inwiefern jedoch Rudimente alter geistlicher Dramatik oder nur das Oratorium in Frage kommen, muß hier un-

[1] cf. ERNST RESIUS: Meißner Porzellan. Eine inoffizielle Erläuterung des Neuen Leipziger Puppentheaters. Leipzig 1890. Es heißt da mit einem gewissen Ingrimm: „Der alten Pantomime konnte, wenn sie ihre Aufgabe, seelischen Affekten in möglichst schöner harmonischer Gliederbewegung und Mimik Ausdruck zu geben, erfüllte, ein gewisser Anspruch auf den Ehrennamen Kunst, eine ästhetische Berechtigung nicht abgesprochen werden. — Die plastische Verkörperung individueller Affekte war das Prinzip, hinter dem das moderne Ballett seine künstlerische Existenzberechtigung zu erschleichen suchte. — Aber wenn es auch in der entarteten Praxis vernachlässigt wurde — das Prinzip wollte doch wenigstens gewahrt bleiben. Was geschieht nun? Wurde bisher eine auf seelischem Affekt beruhende menschlich schöne Bewegung, die plastiche Herausbildung des Individuellen über das Stereotype als ideales Ziel der Tanz- und Ballettkunst dahingestellt, so dreht man jetzt einfach die Sache um: das Stereotype muß dargestellt werden. Nicht die Herausgestaltung des Individuellen, Menschlich-Schönen, nein das Allgemeinste, Oberflächlichste, Formellste, nicht subjektive Affekte, nein, gerade das Affektloseste, nicht das Lebendigste, nein das Toteste, nicht die menschliche Gestalt, nein die ordinärste, roheste Karrikatur derselben, den Puppenbalg galt es darzustellen.“

[2] cf. KLEIN, a. a. O. S. 45.

[3] cf. CREIZENACH, Geschichte des neueren Dramas, Bd. I, Buch 2, Ursprung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier.

[4] CREIZENACH, I, S. 55.

entschieden bleiben. Aber selbst die Messe soll eine symbolische Darstellung neben der eigentlichen heiligen Handlung — der Transsubstantiation — in sich fassen. „Hat die Not in den ersten Jahrhunderten vorübergehend veranlaßt, ihre heiligsten Geheimnisse und Wahrheiten sorgsam hinter Bildern und allegorischen Darstellungen zu verbergen, um sie vor Profanation zu schützen, so hat sie von Anfang an für alle Zeit in ihrer Liturgie einen festen Grundstock von symbolischen Handlungen und Lehren niedergelegt, der in großartig erhabenener, durch den Geist ihrer Urheber geläuterter Sprache die Lehre von Jesu Menschwerdung und Erlösung ... verkündet. Das heilige Meßopfer ... führet uns in seinen Einzelheiten die Entwickelung jenes blutigen Dramas vor Augen."[1] Ich will es aber dahingestellt sein lassen, inwieweit das Rituale der heutigen abendländischen Messe, nach Abzug aller rein sakralen Handlungen, die als solche nur eben Verrichtungen selbst sind, aber keine „Darstellungen",[2] auch als Darstellung gedeutet werden kann. Fände man solche in gewissen Zeremonien des zelebrierenden Priesters — z. B. „daß er durch Ausstrecken der Hände den Weltheiland am Kreuze versinnliche"[3] —, so würde im feierlichen Hochamte, zumal bei dessen oft so herrlicher Musik, eine primitive dramatische Kunstform repräsentiert sein, die wiederum mit den Hifsmitteln höchstentwickelter Kunst ausgestattet wäre, als Einzeldarstellung des Priesters gegenüber einem Chor stünde,

[1] Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg, 1902. S. 3.

[2] Man muß hier allerdings etwas vorsichtig mit dem Worte „dramatisch" sein, denn es kommt sehr darauf an, ob die Darstellung wirklich als solche beabsichtigt, oder nur empfunden wird. Z. B.: Wenn während der Transsubstantiation das Glöcklein ertönt und eine feierliche, schweigende Pause das Gemüt in Schauen, Ahnung und Erwartung versetzt, dann aber, nachdem das Wunder sich vollzogen hat, die Musik mit einem jubelnden, triumphierenden vollen Tonsatze einfällt, um den Triumph des Ereignisses zu feiern, oder allmählich mit zartem Schauer der Bratschen und Celli beginnend, emporschwellt zum Jubel der Wonne über das Erlösungswerk — so wird man, durch den Kontrast der Spannung und Erfüllung hier gern von „dramatischem" Effekt reden, obgleich ein solcher, zum mindesten für den Gläubigen, gar nicht vorhanden ist, denn ihm ist das Ganze — im Gegensatze zu einem es bloß ästhetisch auf sich wirkenlassenden Zuhörer, einem, der nur die Botschaft hört — nicht Darstellung, sondern Realität, und die Musik gibt nur die ästhetisch-assoziative Resonanz wieder.

[3] Nach Honorius Augustodunensis. (Creizenach, I, S. 11.)

Hingegen ist in der Liturgik der morgenländischen Kirche mehr von dramatischen Elementen enthalten. In seiner Rezension zu G. RIETSCHELS „Lehrbuch der Liturgik" gibt P. DREWS einige Beiträge zur Geschichte der östlichen Liturgie. Wir entnehmen daraus folgende Sätze: „Es ist bekannt, daß die östliche Kirche ihre Liturgie heute zu einem «Kultusdrama» umzudeuten pflegt. Wann ist aber diese dramatische Auffassung aufgekommen? Mit aller Sicherheit läßt sich aber dies behaupten, daß wir es hier (in der „ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία", angeblich von GERMANOS von Konstantinopel verfaßt) mit der ersten uns bekannten Schrift zu tun haben, die die Liturgie dramatisch deutet, d. h. die in ihr eine dramatische Darstellung des Leidens und Sterbens, Begräbnisses und Auferstehens Christi sieht." [1]

Allein es soll durchaus nicht behauptet werden, daß alle dramatische Kunst unbedingt aus dem religiösen Kult hervorgegangen sei, denn der Trieb zur lebendigen Mimesis ist autochthon, er kann sich, wie an den primitiven Formen erkennbar ist, auch auf profane Dinge erstrecken und somit eine profane Dramatik neben der des Kultus parallel erzeugen.

Die Phylogenie der dramatischen Kunst geht aber, und das nachzuweisen, steht hier im Vordergrunde, überall auf die Darstellung als Primäres zurück, während der Text, der erst in viel weiter entwickelter Gestalt Objekt der „Literatur"wissenschaft werden kann, bei der primitiven dramatischen Darstellung fehlen kann oder doch wenigstens von nur sekundärer Bedeutung bleibt.

Es ist charakteristisch, daß wir auch bei den Vertretern der poetischen Theorie der dramatischen Kunst mit einer gewissen naiven Inkonsequenz, die bisher niemandem aufgefallen zu sein scheint, jene phylogenetischen Keime der Dramatik erwähnt finden, und zwar mitunter in großer Ausführlichkeit und mit Belegen durch Daten, welche als bloße „Tänze", als rituelle oder profane Darstellungen außerhalb aller Möglichkeit stehen, als Erzeugnisse der Dichtkunst zu gelten. So vertritt z. B. KLEIN, den wir hier mehrfach anführen konnten, die bekannte, aber sehr vage Theorie, daß die Dramatik eine Vereinigung von der „objektiven" Poesie der Epik und der „subjektiven" der Lyrik sei.

Und wenn eine Autorität, wie KARL OTFRIED MÜLLER, über

[1] Theologische Studien und Kritiken, Jahrg. 1900, Heft III.

den Ursprung der dramatischen Poesie eine ästhetische Theorie entwickelt, die sogar die bekannte Unterscheidung des ARISTOTELES — daß nämlich das Drama im Gegensatz zum bloß berichtenden (schildernden) Epos, die Dichtung auch noch als Handlung vor Zuschauern vor sich gehen lasse — als „unwesentlich" verwirft,[1] und ihre Entstehung in der lyrischen Poesie sucht, so bietet er für die Phylogenie der griechischen Dramatik dennoch gerade für uns eine sehr wichtige Fundgrube.

Wenn er die Entstehung des griechischen Dramas in der „Lyrik" sucht, so versteht er damit speziell die des Chors. Und wenn wir diesen nicht als „Dichtung", sondern als Darsteller betrachten, so ist uns seine Theorie schließlich willkommen. Hören wir ihn selbst: „Einen befriedigenden Aufschluß über die Entstehung des Dramas muß die Verbindung geben, in welcher es mit dem Gottesdienste, und zwar des Bakchus steht. Der griechische Götterdienst enthält überhaupt eine Menge dramatischer Elemente; die Götter wurden ja in ihren Tempeln wohnend gedacht; es erschien nicht als unziemliche Verwegenheit, sie durch menschliche Personen in ihren Handlungen darzustellen. So repräsentierte ein edler delphischer Knabe den Apollon beim Kampfe mit dem Drachen

[1] Er argumentiert: „Denn da die Handlungen doch nicht wirklich in dem Momente der Darstellung vorgehen, da es nur eine Fiktion des Dichters, und wenn es wohl gelingt, eine Illusion der Zuschauer ist, daß die und die Personen vor uns reden und handeln: so würde darnach der ganze Unterschied auf eine bloße Täuschung oder Willkür hinauslaufen.(!) Das Wesen dieser Poesie muß tiefer, in dem ganzen Zustande des Geistes bei der Erzeugung und Aufnahme der Vorstellungen liegen, mit welchen der Dichter sich beschäftigt. Die Hauptsache ist offenbar, daß der Epiker die Handlungen, die er erzählt, als Gegenstand einer ruhigen Betrachtung und Bewunderung (!) in einer gewissen Ferne hält, indem er sich des großen Zwischenraumes bewußt bleibt, der ihn in jeder Hinsicht von seinem Gegenstande trennt, der Dramatiker dagegen sich mit ganzer Seele in die Situation des Menschenlebens versenkt, so daß er wirklich, indem er sie in seiner Vorstellung ausbildet, selbst erlebt." (Gesch. d. griech. Literatur, 4. Aufl. von E. HEITZ, Stuttgart, 1882, Bd. II, S. 479.) Als ob nicht solche „Täuschung" und „Illusion" bei einer jeden Kunst vorhanden wäre, in den „Weintrauben" des ZEUXIS wie beim „Hermes" des PRAXITELES und den Handlungen der homerischen Helden. Und als ob nicht ein Maler ebensogut wie ein Epiker sich „in die Situation des Menschenlebens mit ganzer Seele versenken" und sein Kunstwerk „selbst erleben" könnte! Es ist etwas Schönes um eine ästhetische Theorie, die den Fundamentalunterschied zwischen zwei so generell unterschiedenen Kunstarten, wie Epos und Drama, darin sieht, daß in der einen der produzierende Künstler den Gegenstand nur „in einer gewissen Ferne hält!"

und der darauffolgenden Flucht und Sühnung; so wurde in Samos die Ehe des Zeus und der Hera beim Hauptfeste der Göttin dargestellt; und die eleusinischen Mysterien waren, nach dem Ausdrucke eines alten Schriftstellers selbst, ein «mystisches Drama», in welchem die Geschichte der Demeter und Kora von Priestern und Priesterinnen wie ein Schauspiel aufgeführt wurde: nur wahrscheinlich bloß durch mimische Handlungen, denen höchstens einzelne bedeutungsvolle Sprüche symbolischer Art und dazwischen gesungene Hymnen zur Erläuterung dienten. Wir können das Zitat nicht weiter ausdehnen und verweisen daher hinsichtlich weiterer Beispiele auf das Buch selbst. Nun wollen wir hervorheben, daß auch im Dionysoskult, am böotischen Feste der Agrionien, Dionysos „entflohen gedacht und in den Gebirgen gesucht wurde", ein mythisches Spiel, das auch auf deutschem Boden vorhanden ist,[1] und bei dessen Darstellung eine Bühne sowohl, wie eine spezielle „Dichtung" ausgeschlossen ist. Und ferner seien die Angaben erwähnt, die MÜLLER über die Satyrchöre macht — ein Element der griechischen dramatischen Darstellung, das sich bekanntlich bis in die klassischen Zeiten erhalten hat, als „Tanz" und als „Dichtung" —: Man nahm das Kostüm der Satyrn an, färbte sich den Körper mit „Gips, Ruß, Mennig und allerlei roten und grünen Pflanzensäften", gürtete Bocks- und Rehfelle um die Lenden, behing das Gesicht „mit großen Blättern von allerlei Gewächsen statt eines Bartes", legte Masken von Holz, Baumrinde und anderen Stoffen und ein vollständiges Kostüm einer bestimmten, eben diesem Reiche der Einbildung angehörenden, Person an.

Nun freilich wird, gerade beim griechischen Drama, für manche die Übergangsvermittelung zwischen den primitiven Formen und der hoch entwickelten späteren Kunstform, insbesondere der Tragödie, fehlen und dadurch eine gewisse Skepsis gegen die Phylogenie und ihre Beweiskraft die Folge sein können.

Allein, wenn auch hier nicht der Ort sein kann, den Verlauf der Entwickelung von der Wurzel bis zur Krone aufzusuchen, so mögen doch wenigstens einige Hinweise die gewünschte Brücke andeuten. Auch das große, tiefernste Kunstwerk der griechischen Tragödie steht nicht unvermittelt auf dem Boden der Geschichte, sondern erweist sich als auf jenen Wurzeln fußend. Abgesehen von

[1] cf. Seite 289.

formalen Elementen, wie daß der Chor noch in den aischyleischen Tragödien — vergl. die Schutzflehenden, die Perser, auch den gefesselten Prometheus des AISCHYLOS — einen fast überwiegenden Anteil am Werke enthält, ferner daß der tragischen Trilogie auch in der klassischen Zeit noch das „Satyrspiel" nachzufolgen hatte, sind auch inhaltliche, ideelle Übergänge wohl zu empfinden.

Aus JACOB BURCKHARDT möge zuerst folgendes zitiert sein:[1] „Die ihm unentbehrliche Stätte aber war dem Drama schon zuvor bereitet. Rede und Dialog, die der Grieche vor Volksversammlung und Gericht so reichlich zu üben Gelegenheit hatte, besaß man bei Homer längst in erstaunlicher Vollendung. — Das Drama ist gar nicht mehr darüber hinaus gekommen. Eine fernere Hauptförderung war die alte Gewöhnung an dramatischen Gottesdienst. Das Mimische war bei verschiedenen Kulten seit alter Zeit vorhanden: nicht nur trug der Priester oder die Priesterin beim feierlichen Opfer das Kostüm der Gottheit, sondern in einem förmlichen Aktus wurden Ereignisse aus dem Mythus derselben mimisch-dramatisch — man darf nur fragen, wie weit mit Begleitung von Worten und Gesang — zur Darstellung gebracht. Ja das Hyporchem, als Gattung längst vorhanden, bestand darin, daß die in dem Gesang beschriebene Handlung durch einzelne Personen, die aus dem Chore hervortraten, zugleich mimisch dargestellt wurde". „Die Darstellung" des Mythus — sagt er an anderem Orte[2] — „scheint eine mimische, wortlose gewesen zu sein; und was PLUTARCH und PAUSANIAS von Resten dieser Art noch am Leben fanden, war zum Teil keinem mehr verständlich." — Wenn nun fernerhin aus diesen Ansätzen die Tragödie erwuchs, so war das Wachstum selbst nur ein allmähliches geistiges Ausreifen des inhaltlichen, d. h. mythischen Keimes und seiner primitiven Form zu einer einzigartigen Kunstschöpfung von höchstem menschlichen Ideengehalte. Die Hellenen sind von allen Völkern der alten Welt dasjenige gewesen, das unter besonderen äußeren und inneren Bedingungen sich zu der höchsten geistigen Bildung emporschwang. Sie haben aus dem Primitiven, das sie mit einem jeden Volke gemein haben, und auch noch aus weit höheren Schichten, die

[1] Griech. Kulturgeschichte. Bd. III, S. 209. — (Die Sperrung ist erst im Zitat geschehen.)

[2] Bd. II, 170. Hier werden außerdem noch zahlreiche Beispiele aufgeführt.

sie noch mit anderen Kulturvölkern teilen, zuletzt allein eine geistige Kultur gezeugt, die von keinem anderen Volke erreicht wurde. Sie allein haben im Altertum das Dramatische bis zur Tragödie entfaltet, aber auch sie allein nur eine „Philosophie" geboren. In der großen Zeit von rund 600—300 v. Chr. vollzog sich jene wunderbare Erhebung über die Niveaus der anderen Völker, eine völkerpsychologische Gipfelbildung, ein geistiges Naturwunder, vor dem wir mit Staunen stehen wie vor dem Ereignisse einer geologischen Gebirgsbildung, wenn tellurische Kräfte plötzlich aus Ebene und Hügelland ein Hochgebirge aufwerfen. Nicht die Erfindung einer speziellen ästhetischen Darstellungsart, nicht das Zusammenfließen zweier bereits weit entwickelter Poesiegattungen hat die hohe Kunst der attischen Tragödie gezeitigt, sondern die hohe Geisteskultur der Griechen in ihrem „tragischen Zeitalter" — wie NIETZSCHE sagt —, einem Zeitalter, in dem die tiefsten und freiesten Lebensprobleme bewußt werden, in denen eminente Menschen, wie HERAKLIT und EMPEDOKLES, auftauchen, hat eine fast überall vorhandene Form erfüllt, ausgeweitet und emporgetrieben. Und gerade in EMPEDOKLES sehen wir den fahrenden Sängerphilosophen und Sühnepriester, dessen Intuition ein erhabenes, aber düsteres Weltbild aufging,[1] voller tragischer Stimmung, als einen Seher, Denker und Dichter in einer Zeit, da eben die Tragödie geboren war, der der Sage nach selbst tragischer Künstler gewesen sein soll und ein nur um etwa 20 Jahre jüngerer Zeitgenosse des AISCHYLOS war. Allein was die Lebensanschauung der großen Geister rein und klar in der Ideenwelt der Denker und Künstler niederlegte, das fühlte bereits als Ideenkeim der Mythus voraus. Dionysos war nicht allein die Figur der Lebensbejahung, um seine mythische Gestalt floß auch bereits der Flor der Idee von Untergang, Tod und düsteren Schicksalsmächten. „Unter den Urtypen der Götterverehrung finden wir neben dem gewöhnlichen

[1] cf. die Fragmente! Z. B.: „Ὤ πόποι, ὦ δειλὸν θνητῶν γένος, ὦ δυσάνολβον, οἵων ἐξ ἐρίδων ἔκ τε στοναχῶν ἐγένεσθε."

Und das weitere:

Στειναποὶ μὲν γὰρ παλάμαι κατὰ γυῖα κέχυνται,
πολλὰ δὲ δειν᾽ ἔμπαια, τάτ᾽ ἐμβλύνουσι μερίμνας,
παῦρον δὲ ζωῆς ἀβίου μέρος ἀθρήσαντες
ὠκύμοροι, καπνοῖο δίκην ἀρθέντες ἀπέπταν etc.

(MULLACH, Fragm. Philos. Graec. I, S. 2.)

Bitt-, Dank- und Sühneopfer, neben der rituellen Anrufung, der Beschwörung u. s. w. auch den Kultus einer leidenden, sterbenden und wiederbelebten Gottheit, welcher mit Klagen und Jubel begangen wird und dabei die ganze Bevölkerung auffangen und mit sich reißen kann. Mag man dies auffassen als ein Sinnbild der Jahresvegetation, welche — je nach dem Klima von der sengenden Hitze des Sommers oder von der Winterkälte dahingerafft wird — um dann neu aufzuleben; doch könnte auch die Anschauung von einer Buße des Gottes für einen begangenen Sündenfall mit hineinspielen. Wahrscheinlich von chamitischer Seite her drang nun dies Wesen in das griechische Leben ein, und hier ist es nun Dionysos, welcher leidet und stirbt und wieder auflebt und die Völker zur Teilnahme an diesem Erlebten (*πάθη*) mit sich zwingt."[1] „Es gab fröhliche und jauchzende Lieder dieses Namens" (Dithyrambos, ein Lied auf Dionysos, aus dem nach ARISTOTELES' Poetik die Tragödie entsprungen sein soll), „die den Beginn des Frühlings feierten, und anderseits auch trauervolle, und in Sikyon hatten solche der letzteren Art statt des Leidens des Dionysos die des Adrastos zum Gegenstand, wahrscheinlich hier eines alten Naturgottes. Der erste Schritt ins Drama scheint aber dann gewesen zu sein, daß der Chorführer entweder als Dionysos selbst oder als dessen Bote die Geschichte Gottes, zumal seine Leiden (*πάθη*) erzählte, und daß sich dazu der Chor als Satyrn geberdete, in Lust wie in Schrecken.[2] Doch war bei THESPIS die Hauptsache gewiß noch der Chor und dessen Tänze; noch in späterer Zeit schätzte und tanzte man sie, die Reden traten daneben gewiß noch stark zurück und waren mehr dazu da, dem Chor Anlaß und Stoff zu seinem Affekt zu geben."

Doch mit dem Zurückgehen auf den Mythus steigen wir auch wieder von dem isolierten künstlerischen Hochgipfel allmählich herab zum allgemein-ethnischen Niveau. Der aus der Naturbeobachtung der Jahresvegetation hervorgegangene Mythus eines

---

[1] BURCKHARDT, II, S. 98. Siehe auch das Folgende.

[2] Ebenda III, S. 210. Dazu vergl. O. MÜLLER, a. a. O., S. 485: „Der Dithyramb, aus welchem die Tragödie erwuchs, drehte sich um die Leiden des Dionysos." — — „Man sieht daraus, daß es damals nicht allein tragische Chöre gab, sondern auch, daß davon Darstellungen bereits von Dionysos auf Heroen übertragen worden waren, nämlich solche, die durch schwere Leiden und Drangsale dazu geeignet waren."

siegreich emporsteigenden und zuletzt erliegenden Heros ist unter den Völkern allenthalben verbreitet — man denke nur an Baldur und Siegfried! —, und nicht nur in Kultfesten tritt er zutage, sondern in diesen auch bereits als primitive dramatische Darstellung. Noch heute werden auf deutschem Boden Spiele, Umzüge u. s. w. abgehalten, die ein Analogon bilden zu jenem ins Gebirge fliehenden und aus dem Versteck wiedergeholten Gott.[1] Und in einem Beispiele WESSELOWSKYs wird man auch den Keim einer direkt tragischen Idee bereits in der primitiven Darstellung eines Naturvolkes finden: „Bei den Dajaks auf Borneo ist folgende Pantomime im Schwang: Es wird ein Kampf dargestellt, einer der Krieger fällt tot zu Boden und der Sieger erkennt zu spät, daß er einen Freund getötet. Durch Zeichen deutet er seine Verzweiflung an, während der Erschlagene aufspringt und einen wilden Tanz beginnt.“[2]

Ich möchte bei dem Hinweise auf die Phylogenie der dramatischen Kunst auf einen Umstand aufmerksam machen, der mir auch noch in anderer Hinsicht von prinzipieller Bedeutung für die Wissenschaft zu sein scheint. Die Bindung der dramatischen Kunst an die Literatur verleitet die vergleichende Geschichtsforschung nur zu leicht dazu, aus gewissen Ähnlichkeiten auf historische Abhängigkeit zu schließen, anstatt zu erwägen, daß, wie überall aus gleichen Bedingungen gleiche Erscheinungen hervorgehen, auch die dramatische Kunst aus Bedingungen entstand, die ursprünglich ganz allgemein ethnische und völkerpsychologische sind, und daß da, wo unter höheren Kulturerscheinungen bei einem Volke eine ausgereiftere Dramatik sich entwickelt, dieselbe trotz mannigfacher, etwa übereinstimmender Erscheinungen, auch als autochthon gelten kann. Es ist hier nicht der Ort, eingehende Untersuchungen darüber anzustellen, daher soll bloß der Ansicht als solcher Ausdruck gegeben werden, daß die Hypothese einer Verpflanzung der dramatischen Kunst von ein und demselben Entstehungsherde aus, und zwar dem Griechenlands, a priori (sei das Wort gestattet!) nicht mehr Kredit beanspruchen darf als die entgegengesetzte, welche die autochthone Entstehung behauptet. Man möge beide in die Wagschalen werfen und im einzelnen a posteriori unter-

[1] cf. S. 289 dieser Schrift.

[2] a. a. O. S. 36.

suchen, welche als schwerer erfunden wird. Aber man möge die primitiven Keime der dramatischen Kunst immer genügend mit in Rechnung ziehen, um nicht zu vorschneller, einseitiger Hypothetisierung zu gelangen und damit zu falschen Resultaten.

ALBERT FRIEDRICH WEBER hat die Hypothese aufgestellt,[1] daß die dramatische Kunst der Inder durch griechische Vorbilder entstanden sei, obgleich er einen inneren Zusammenhang in den Kunstwerken nicht behauptet. Denn es würde wohl schwer fallen, einen solchen zwischen den ganz differenten Kunstformen der attischen Dramen und dem ernsten Drama Indiens nachzuweisen. E. W. O. WINDISCH versuchte den Nachweis, indem er nicht aus der Tragödie, sondern aus der neuen attischen Komödie, die über die Höfe der Diadochen nach Indien gewandert sei, die indische Dramatik herleitet,[2] eine Ansicht, der S. LÉVI durch Betonung der wichtigen Unterschiede in Konzeption und Darstellung widerspricht.[3] Und in neuester Zeit soll nun — nach HERMANN REICH — der „Mimus" „den ungeheuren, klaffenden zeitlichen Zwischenraum zwischen Mänanderkomödie und indischem Drama", diesen „Spalt" ausfüllen.[4]

---

[1] Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte, 2. Aufl. 1876, 223 u. f.

[2] „Der griechische Einfluß im indischen Drama." Berlin 1882.

[3] a. a. O. S. 343—346. Er sagt dazu: „Si l'Inde ignorait l'art dramatique avant d'avoir assisté aux représentations grecques, elle a commencé par copier les modèles étrangers avant de les adapter à son goût. Les imprunts dans l'histoire littéraire se marquent au début par des imitations serviles, et la littérature qui en sort garde toujours un caractère artificiel, scolastique, qui l'isole, la paralyse et arrête son développement; née d'un croisement mal assorti, elle est incapable de se reproduire, s'étiole, déperit et s'éteint bientôt. Le drame grec, transporté fidèlement dans la littérature indienne, n'aurait jamais abouti au drame indien. Si les modèles grecs ont simplement inspiré les poètes de l'Inde, s'ils n'ont exercé qu'une certaine influence sur un art déjà vivant, comment déterminer les limites de cette influence? Comment en discerner avec précision les derniers vestiges après une évolution de six ou sept siècles?" (S. 345.)

[4] REICH, Der Mimus. Ein literar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch. Berlin 1903. S. 694—743. Das außerordentlich interessante Buch von REICH konnte für vorliegende Schrift leider nicht in dem Umfange benutzt werden, wie ich es wünschen möchte, da es mir erst bekannt wurde, als mein Manuskript bereits abgeschlossen war. Eine eingehende Verwendung würde den ohnehin durch äußere Umstände verlangsamten Druck nur noch weiter aufgehalten haben, was aus verschiedenen Gründen unmöglich geschehen durfte. Daher habe ich mich darauf beschränken müssen, nur während der Korrektur des Satzes mit der obigen kurzen Bemerkung von ihm Notiz zu nehmen.

Die Entstehung des Mimus aber führt er selbst auf den „Tanz“ zurück. Aber wäre es nicht richtiger, anstatt aus Analogis gleich eine Abhängigkeit zu behaupten, zunächst erst den Gedanken der Parallelentwickelung durchzuführen? Die „Tänze“ sind überall vorhanden und nicht importiert. Und wenn wir in Indien den Lingam, in Griechenland den Phallus samt seinem Kult sehen — muß er nun mitsamt dem Kult einen Eroberungszug bis nach Polynesien unternommen haben? Wir finden Übereinstimmungen auch zwischen der griechischen höheren Dramatik und dem japanischen Theater,[1] ohne daß man von einer Übertragung zu sprechen braucht, die etwa über den Weg des Buddhismus gekommen wäre. Liegt es nicht vielmehr näher, zuerst an eine autochthone Entwickelung zu denken? — K. O. MÜLLER meint ja, daß auch „die sogenannten Mysterien des Mittelalters auf einer, wenn auch sehr dunkel gewordenen, Überlieferung aus dem Altertume beruhen“ — eine Ansicht, die, meines Erachtens, durch CREIZENACH endgültig widerlegt ist. Daß die „Überlieferung“ in bezug auf dramatische Darstellung mehr als „dunkel“ war, ist durch ihn erwiesen,[2] ebenso aber auch, daß die Entstehung des religiösen Schauspiels ganz spontan erfolgt ist. Er gibt eine große Anzahl von Belegen. Im liturgischen Gesang entstehen, als Einschiebsel, die Keime der dramatischen Darstellung. Am Karfreitagsgottesdienst bestattete man „in feierlichem Zuge“ ein Kreuz, ein Klosterbruder kleidet sich in eine Alba und läßt sich, mit einem Palmenzweige in der Hand, bei dem Grabe nieder. „Dann sollen drei andere Brüder in Kapuzenmänteln, mit Weihrauchfässern in der Hand, langsam, mit Gebärden, als ob sie etwas suchten, sich dem Grabe nähern. Wenn nun der Engel sie herankommen sieht, beginnt er mit ihnen den Wechselgesang. Die erste Frage und

[1] So führt SELENKA in seinem Bericht über das bereits erwähnte japanische No-Spiel folgendes an: „Rechts von dem seltsamen Orchesterchen hocken fünf Chormänner. Ihnen fällt, ähnlich, wie dies beim altgriechischen Chor der Fall war, die Aufgabe zu, in monotonem, tiefgehaltenem aber wohlklingendem Gesange die jeweilige Situation zu verdeutlichen, oder den Gang der Handlung und die Gefühle der Agierenden klar zu legen. An pathetischen Stellen fällt der Chor auch wohl dem Helden in das Wort und führt dessen Rolle in direkter Rede weiter.“ A. a. O. S. 227. Daselbst ist auch ein Grundriß des Theaters mit der Bühne abgebildet.

[2] cf. a. a. O. I, S. 7, 9, 13, 17, 47 u. s. w. Siehe auch weiter unten.

Antwort sind hier[1] nur durch die Anfangsworte angedeutet." „Aldann wenden sich die drei zu dem Chor mit den Worten: «Der Herr ist auferstanden.» Und hier sehen wir den Wechselgesang um einen neuen Bestandteil erweitert: der Engel singt: «Kommt und sehet den Ort, wo der Herr bestattet war,» ein Satz, der nicht wie die übrigen auf Markus, sondern auf Matthäus zurückgeht. Bei diesen Worten hebt der Engel die Decke auf, welche über das Grab gebreitet ist, und zeigt den Priestern, daß kein Kreuz darunter liegt, sondern bloß das Leintuch, in welches das Kreuz eingehüllt war; die drei ergreifen das Tuch und breiten es aus, gegen den Klerus gewendet, „gleichsam um anzudeuten, daß der Herr auferstanden und nicht mehr vom Leichentuche umhüllt sei"[2] u. s. w.

Unter den Beispielen von primitiver Darstellung, die wir bei CREIZENACH noch finden, möge noch eines hervorgehoben werden. Nach dem Johannesevangelium eilen Petrus und Johannes um die Wette zum Grabe. „Der Chor sang die Worte: Es liefen die zwei zusammen und der andere Jünger lief schneller als Petrus und kam früher ans Grabmal. Während dieses Gesanges eilten zwei Geistliche in raschem Schritt zum Grabe und dort nahmen sie eine Handlung vor, die sonst den heiligen Frauen zugeteilt war. Sie holten die Tücher hervor, breiteten sie aus und hielten sie mit entsprechender Gesangsbegleitung nach dem Chor oder nach dem versammelten Volk hin. Also zum erstenmal rasche Bewegung anstatt der langsamen Feierlichkeit; wir werden noch sehen, wie später der Trieb nach weltlich-komischer Gestaltung diesen schwachen Punkt ausspähte und daran anknüpfte."[3] Und CREIZENACH fügt alsdann hinzu: „Es wäre ein vergebliches Beginnen, wenn man einen Stammbaum des Abhängigkeitsverhältnisses dieser dramatischen Liturgien aufstellen oder gar für alle die verschiedenen Erweiterungen Entstehungszeit und Entstehungsort nachweisen wollte."

Daß wir es hier mit autochthonen Bildungen zu tun haben und daß diese Anfänge dramatischer Darstellungen mit der lite-

---

[1] „In dem liber consuetudinum, einer Vorschrift für die Ordnung des Gottesdienstes in den englischen Klöstern, die im Jahr 967 erlassen wurde und als deren Verfasser der heilige DUNSTAN gilt."

[2] a. a. O. I, S. 48—49.

[3] S. 51—52.

rarischen Poesie und deren Tradition nichts zu tun haben, ergibt sich fast von selbst. Denn „Dichtungen" sind nicht vorhanden, die Texte sind biblische Schilderung, in der Darstellung allein liegt, wie z. B. bei dem Wettlaufe der Jünger, das Wesentliche, und wenn ein Prosasatz zum Bibeltexte hinzuge„dichtet" wird, so geschieht dies nur aus der Darstellung heraus. Die literarische Tradition ging ihren Weg für sich und nebenher, wie aus dem ersten Buche von CREIZENACH deutlich zu ersehen ist und worauf wir im folgenden Abschnitte bei der Erwähnung der Hrotsvitha noch zurückkommen werden. Die dramatische „Literatur" der Alten wurde eben nur als „Literatur" angesehen. „Der Zusatz des LIVIUS, daß die dialogischen Partien von den Schauspielern selbst gesprochen wurden, blieb unberücksichtigt." „Infolge dieser falschen Ansichten brachten es die mittelalterlichen Gelehrten sich nicht zu deutlichem Bewußtsein, wie nahe die Kunstform des TERENZ mit den dramatischen Spielen verwandt war, die in Kirchen und Klosterrefektorien vorgeführt wurden." [1]

Aber da zum Entscheid dieser Fragen über die Spontaneität der Entstehung der Dramatik bei den einzelnen Völkern ganz spezielle und weitläufige Untersuchungen gehören, will ich, wie gesagt, nur eine Meinung geäußert und diese zur Erwägung gestellt haben. Jedoch eben dieser Meinung nach erscheint mir die These einer autochthonen Bildung wahrscheinlicher als die eines steten „Einflusses", und zwar des antiken. Wo dieser, bestimmt und sicher nachweisbar, auftritt, handelt es sich, wie auch S. LÉVI bemerkt, erst um Kopien. Diese Kopien der Dramen*literatur* finden wir im Mittelalter sehr wohl in Literaturwerken, in der dramatischen Kunst treten sie auf deutschem Boden, wie wir S. 165 u. f. dieses Buches sahen, erst mit der Renaissance auf. Läßt man das wenig wissenschaftliche Wort von einem „Spieltriebe" einmal gelten, so ist es offenbar leichter, anzunehmen, daß dieser als eine völkerpsychische Allgemeinbedingung zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gleiche oder ähnliche Produkte erzeugt habe, als daß ein einziger Herd, eben in der Antike, als Ausgangspunkt angenommen werden müsse, und daß man überall nach antiken „Mimen" zu spüren habe. Ich glaube, daß die niederen Künste als ästhetisches Phänomen hinsichtlich ihrer Phylogenie nach der-

[1] a. a. O. S. 5, 6, 7.

selben Methode zu behandeln sind, wie die höheren. Werden wir aber überall, wo sie sich zeigen, wo bei den Völkern z. B. Produktionen körperlicher Geschicklichkeit als ästhetisches „Spiel" stattfinden, wo Akrobatenkünste oder Gauklerei und Tierdressur gezeigt werden, einen Einfluß aus der Antike hypothetisieren müssen, aus Rom, Hellas oder zuletzt dem alten Orient? — Wie die Geschicklichkeit selbst überall sich entwickeln kann, so auch das ästhetische Wohlgefallen an ihr, und damit die darauf abzielenden Produktionen. Der „Tanz" aber, diese eigentümlich primitive Mischung von Dramatik mit höheren und niederen Künsten, ist als ein gemeinsames Fundament fast bei allen Völkern zu finden. Und in ihm ruht, wie es eben auch sonst sich mit den Übertragungen bestimmter dramatischer Formen bei den einzelnen Völkern verhalten mag, der Ursprung der dramatischen Kunst. Und der Weg, der ihre Phylogenie in der „Literatur" sucht, als der Geschichte der Poesie, geht nicht weiter als bis zu den ersten Hauptästen, ohne die Wurzel zu treffen. Die Literaturgeschichte geht in ihren Quellen fast nur auf Formen zurück, die bereits Produkte eines höheren Kulturniveaus sind. Zwischen der griechischen, hochentwickelten Poesie-Lyrik und -Epik schiebt sich plötzlich „das Drama" wie eine völlig neue Erscheinung ein — es ist nicht zu verwundern, daß man seine Wurzeln nach links und rechts aufsucht, die Quelle in den Nebenflüssen, anstatt sie in dem dunkeln Urwald des Gebirges selbst zu entdecken.[1] Als „lite-

[1] M. Foth sagt treffend: „Dennoch aber leidet auch die Geschichte des griechischen Dramas an dem soeben erwähnten Mangel: sie beginnt um eine Zeit, die dem Höhepunkt des Athenischen Theaters unmittelbar vorausgeht, zu einer Zeit, als Hellas ein vollendetes, großartiges Epos, eine hochentwickelte, reiche Lyrik besaß, als die bildenden Künste sich für die Glanzperiode vorbereiteten, die ihnen zu Perikles' und Phidias' Zeiten beschieden war. Mit einem Wort, dies Drama tritt in voller Blüte, ganz unangemeldet, wie ein deus ex machina, plötzlich in den Kreis der schon halbentfalteten Kultur herein. Woher kam es? Die mageren Erklärungen der Literaturgeschichte können schwerlich einen ernstlich Fragenden befriedigen" u. s. w. Foth bringt zur Phylogenie des Dramas den hübschen Vergleich: Ein unterirdischer Fluß „tritt plötzlich aus dem Gebirge ans Sonnenlicht, unerwartet einer dunklen Höhle entströmend. Woher mag er kommen? In welcher Richtung liegt sein Ursprung? Direkt aufwärts den Flußlauf verfolgen können wir ihn nicht. Muß darum ewig unerkannt bleiben, wie und wo ungefähr das unterirdische rätselhafte Wasser sich den Weg bahnte? Nicht doch: auf indirekte Weise überzeugt man sich davon" u. s. w. „Hier also haben wir auch den Ursprung der im Drama dargestellten

rarisches" Produkt erscheint das Drama, unerklärt, plötzlich als wie vom Himmel gefallen, wie nach den Literaturgelehrten Indiens Gott Brâhma „diese Kunst den Veden entnommen (!) und sie dem Weisen Bhârata eingegeben" habe;[1] im Lichte der Forschung gewinnt sie ihre irdische Wurzel, selbständig wie alle übrigen Künste, selbständig wie die epische und lyrische Poesie. —

Aber neben der primitiven Kunst stehen auch in höherer Kulturschicht noch dramatische Darstellungen, die ebenfalls ohne jegliches Wort sind: die Pantomime. Wir Deutsche sind mit dieser wohl rudimentären, wenngleich mit der Zeit auch unseren Verhältnissen unter manchen Variationen angepaßten — Beispiel: die Zirkuspantomime — Art dramatischer Kunst weniger bekannt als die romanischen Völker: wir haben daher selten Gelegenheit, eine stilgerechte Pantomime zu sehen und uns davon zu überzeugen, daß sie nichts anderes ist als die Darstellung einer Handlung, ja oft direkt einer dramatischen „Fabel".[2]

Ein weiterer Beweis für die Dramatik ohne Dichtung ist die „Stegreifkomödie",[3] die auf deutschem Boden bis in LESSINGs Tage lebendig war und die ehedem, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, einen großen Teil der Dramatik überhaupt repräsentierte — wobei man nur an Magister VELTHENs „berühmte Bande" zu denken braucht. Wenngleich hierbei auch das Wort, der Dialog, mit hinzutritt, im Gegensatz zu der stummen Pantomime, so kann dennoch von „Dichtung" nicht die Rede sein, ebensowenig, wie wenn im kindlichen Spiel Worte verwandt werden. Die Hauptsache der Stegreifkomödie war die Handlung, man setzte sie vorher fest, sie allein galt es darzustellen, das Wort war nur akzessorisch, der freien Improvisation überlassen.

II. Die „Dichtung" ist daher also nicht einmal ein notwendiger Bestandteil der Dramatik, wenngleich auf höherer Stufe ein un-

Gefühle zu suchen ... hier wird der zukunftschwangere Keim vom Strom der Zeit unserem Blick entzogen, auf eine weite Strecke hin, um dann im griechischen Amphitheater voll ausgewachsen wieder ans Licht zu treten" u. s. w. a. a. O. S. 23 u. 30.

[1] KLEIN, a. a. O. III, S. 52.

[2] In den romanischen Ländern, z. B. in Italien, ist noch eher Gelegenheit, eine dramatische Pantomime zu sehen, auch im Kopenhagener Tivoli werden gute Pantomimen dargestellt.

[3] E. DEVRIENT, Gesch. d. deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848. Bd. I, S. 242 u. f. und Bd. II, S. 37.

entbehrliches Mittel, ja der zentrale und potentielle Untergrund der dramatischen Darstellung. Aber diese dramatische Darstellung allein unterscheidet die dramatische Kunst im System der Künste fundamental von aller Dichtkunst, mag diese nun als „Literatur" zum Lesen dienen, oder mag sie, wie das Volkslied und das rhapsodierte Epos von ehedem, nur von Mund zu Munde weitergetragen werden. Die dramatische Kunst hat ihren Schwerpunkt nicht im Konzept, sondern in der Darstellung, ihre Wirkung beruht daher, wie bereits bemerkt, nicht im Manuskript und den durch dieses hervorgebrachten abstrakten Vorstellungen, sondern in der sinnlich ersichtlichen Darstellung, im sogenannten „Spiel". Legt die wissenschaftliche Erkenntnis nicht auf dies Moment den Nachdruck, so verirrt sie sich. Die Ästhetik muß dann, wie es so oft ja geschieht, die sogenannte Schauspielkunst ganz ignorieren oder, da diese in die „Dichtkunst" natürlich nicht hineingezwängt werden kann, als einen Appendix behandeln zur speziellen Dichtkunst des Dramas, als eine „begleitende" Kunst, wie HEGEL sagt[1]. Für das System der Künste aber gibt diese Ansicht den Anlaß zu sehr bedenklichen Schwierigkeiten und Inkonsequenzen. Die reine Kunst, eben die „dramatische", bestände, ihrem Wesen nach, aus der Mischung von einer führenden und einer begleitenden Kunst,[2] und zwar derart, daß das Charakteristikum dieser Kunst nicht in den Eigenschaften der frühenden Kunst liegen kann — denn nicht jede Dichtung ist ein „Drama", und kein Epos kann durch die Schauspielkunst dazu umgeschaffen werden — sondern in der „begleitenden", diese aber, die hinzutretende, subalterne, weil dienende Kunst ihr nicht subordiniert werden kann, denn die Schauspielkunst ist keine Spezies der Poesie, keine Dichtgattung. Wir hätten hier also die seltsame Tatsache, daß in der Systematisierung, die ja doch die Einzelerscheinung in ihrer Wesenheit für sich bestimmen, sie zugleich aber widerspruchslos in das Ganze einreihen soll, die Einzel-

[1] Ästh. III, S. 516.

[2] Und schließlich nicht nur einer, sondern mehreren. Denn die „Mimik" und mit ihr die Pantomime, welch letztere als ästhetische Darstellung nichts anderes ist und sein kann, denn eine Dramatik ohne Worte (wenn auch eine unvollkommene), muß alsdann als Separatkunst angesehen werden. Man sehe z. B. die Zersplitterung, die das „Dramatische" im System der Künste bei E. v. HARTMANN erfährt!

erscheinung so charakterisiert wird, daß sie aus zwei heterogenen Elementen besteht, deren eines, als das wesentlichere geltend, einer bestehenden Art untergeordnet wird, während das andere Element, das innerhalb der höheren Begriffseinheit für jenes den charakteristischen Unterschied ausmacht, mit keiner einzigen Eigenschaft zu jener Gruppe gehört, vielmehr eine Sonderstellung einnimmt, aber dennoch nicht bestimmend sein soll.

Man erkennt nicht, daß es ein „System" der Kunst völlig durchbrechen heißt, wenn man eine Kunst, statt ihre Charakteristik in einer widerspruchslosen Totalität zu geben, zusammensetzen muß aus zwei Hälften, wenn nicht gar noch mehr Teilen, die nichts miteinander gemein haben, als eben das Pluszeichen, das hier obendrein noch einen Bruch mit einem Ganzen verbindet, welches wiederum von einer anderen Qualität ist, und daß es einer steten Hinüber-Herüberschieberei und Borgerei von Begriffen und Tatsachen bedarf, um die „eigentliche" dramatische Kunst endlich zu bestimmen. Statt daß man in der Kombination ein Ganzes vor sich hat, ergibt sich immer nur ein Ding von mindestens zwei unpassenden Teilen, Hälften; und das Mißliche des Trennungsstriches hat nicht nur theoretische Bedeutung, sondern macht sich in der Praxis bitter genug fühlbar.[1] Man ist zu der falschen Theoretisierung und Systematisierung gekommen, weil die dramatische Kunst auf höherer Stufe Teilarbeit ist, sie sich also scheidet in Manuskript und Darstellung, in Konzeption und Exekution. Aber ist es nun richtig, aus dieser rein praktisch-äußerlichen Tatsache das ganze Gebiet der Kunst bis auf den Grund zu spalten und die so erhaltenen Teile, einen jeden für sich, nach einem anderen Platz zu tragen? Und wo bleibt die Konsequenz in einem solchen Systeme? Denn die dramatische Kunst ist nicht die einzige, die eine solche Arbeitsteilung aufweist. Auch die Musik würde die angebliche Trennung zwischen Konzeption und Exekution aufweisen müssen. Kein Komponist kann seine Orchesterpartitur selbst spielen, Viola, Baß und Geigen und den Trompetenschall. Wie es aber noch keinem Ästhetiker einfallen konnte, ein System der Künste einzuführen, in dem der Notendichter einer anderen Kunstgattung subordi-

[1] Gerade darüber spricht sich WAGNER deutlich genug aus! (cf. die oben genannten Stellen.)

niert wurde, hingegen der Violinist, Flötist, der Trommler und der Trompeter, systematisch von ihm getrennt, mit ihren Künsten fernab in eine Rubrik für sich, als „begleitende" Künstler gestellt werden, so sollte man auch in puncto der dramatischen Kunst kein unlogisches und unpraktisches System mehr aufstellen. Der Vergleich ist kein Scherz. Denn wie im „Drama", so ist auch in der Musik das Kunstwerk als geistiges Produkt bereits mit allen Ideen und Formen potentiell im Manuskripte gegeben und abgeschlossen. Die „Sinfonie" ist hier ebenso vorhanden, wie dort die „Tragödie", und trotzdem ist die Partitur ebensowenig „Musik", wie die sogenannte „Dichtung" dramatische Kunst; denn die Kunst selbst ist noch nicht vorhanden, d. h. ihre spezielle und gesamte Wirkung. Will man die dramatische Kunst in die Dichtkunst einordnen, so bleibt stets ein Rest übrig, der allein einer solchen Subordination immer entgegenstehen muß und diese daher unmöglich macht. In diesem Reste aber liegt nach unserer Ansicht zugleich das Wesentliche dieser Kunst selber, wie wir hinreichend nachzuweisen hoffen. Aber noch andere Gründe und „Reste" verhindern eine solche Subordination. Nicht nur mit der Dichtkunst allein hat die Dramatik Beziehungen, und nicht von ihr allein verwendet sie Mittel, auch Musik, Malerei und sogar die Plastik wird mit ihr in Beziehung gebracht. Daß diese Verwandtschaft oder Verwendung keine geringe ist, kann schon daraus erkannt werden, daß wiederum die Ästhetik mehrfach die Ansicht vertreten hat, die dramatische Kunst sei eine Kollektivkunst von Dichtung, Malerei, Plastik und Musik. Und auch das ist eine irrige Ansicht. Denn keine dieser Künste ist wesentlich in der dramatischen enthalten, zumal nicht die bildenden, deren spezielle ästhetische Eigentümlichkeiten von Grund aus von denen der dramatischen geschieden sind. Und wenn wirklich die Kombination vorhanden wäre, immerhin müßte doch noch ein eigenartiges ästhetisches Moment vorhanden sein, das den organischen Zusammenhang herbeiführte, die „Einheit in der Mannigfaltigkeit" statuierte, und verhinderte, daß ein bloßes Konglomerat bestünde. Dieses einigende wesentliche Moment aber würde, schon ganz für sich, wiederum den bedeutsamen Rest bilden, der die Sonderstellung der dramatischen Kunst verbürgte.

Die dramatische Kunst ist eine Sonderkunst, d. h. eine selbstständige, sie will und muß als solche erfaßt werden, sollen nicht

Einseitigkeiten, Halbheiten und Widersprüche die Theorie beherrschen und ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis Hemmnisse in den Weg legen.

Der Nachweis ihrer Selbständigkeit wird daher nach der Sachlage der herrschenden Theorie vorläufig mit zum wichtigsten Problem ihrer wissenschaftlichen Behandlung. Er ist zu erbringen durch die Erörterung der Stellung der dramatischen Kunst im Systeme der Künste; die einschneidende Bedeutung dieser Frage ist die Veranlassung gewesen, ihrer Beantwortung einen besonderen Abschnitt in dieser Schrift zu widmen, als ein notwendiges Prolegomenon und Präludium.

Ist dieser Nachweis gewonnen, so wird die Inanspruchnahme einer Sonderwissenschaft schon in heuristischer Hinsicht berechtigt sein durch die Eigenart des Stoffgebietes, die eine solche Koordination zu jenen Künsten verlangt, welche durch die fortschreitende Spezialisierung und Teilung der wissenschaftlichen Arbeit längst sich zu Sonderwissenschaften ausgebildet haben.

Die nämlichen Gründe werden auch in didaktischer Hinsicht dafür sprechen müssen, der Wissenschaft von der dramatischen Kunst die Stellung einer Sonderdisziplin, einer selbständigen Fachwissenschaft, mit der Zeit zu erringen.

Drittes Kapitel

Die Dramaturgie und ihre Hilfswissenschaften

§ 1

Ist aus mannigfachen Gründen für die Dramaturgie die Position einer Sonderwissenschaft gewonnen, so bleibt nur in Anschluß an die allgemeinen Erörterungen des § 1 des vorigen Kapitels die Auseinandersetzung des besonderen Verhältnisses der theoretischen Dramaturgie zu ihren Hilfswissenschaften übrig.

In der Arbeit der Wissenschaft, als einer einheitlich eingeteilten Forschung „der" Wissenschaft überhaupt, greifen, wie wir gesehen haben, alle Disziplinen, mögen sie im Schema des Systems und in der persönlichen Praxis noch so weit voneinander stehen, ununterbrochen ineinander über, tauschen sie ihre Resultate gegenseitig aus und befruchten sie sich untereinander. Von der

Lehre einer allgemeinen Wissenschaft aus gesehen, wird also schließlich eine jede Disziplin zur Hilfswissenschaft der anderen.

Allein die Praxis faßt den Begriff der Hilfswissenschaft enger, sie versteht darunter die Hilfe, und zwar die wesentliche, konstante Unterstützung, die die eine Disziplin der anderen für deren spezielle Forschung leistet. Man wird die orientalische Archäologie nicht zur Hilfswissenschaft der Jurisprudenz proklamieren können, obgleich, wie die Arbeiten KOHLERS und anderer beweisen, die neu erschlossenen Schätze des alten Morgenlandes, in den Gesetzen HAMMURABIS z. B., der Rechtsgeschichte und damit der Rechtswissenschaft überhaupt, eine ganz neue und sehr wichtige Quelle der Forschung erschlossen haben. Und man wird auch schwerlich die Astronomie oder die höhere Mathematik als Hilfswissenschaft der Philosophie ansehen, obgleich die großen mathematischen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen des achtzehnten Jahrhunderts, wie bekannt, einen ganz wesentlichen Einfluß auf die Bildung des kritischen Systems KANTS ausgeübt haben, und obgleich für gewisse Fragen der Metaphysik und Erkenntnistheorie auch heute noch die Ergebnisse der höheren Mathematik ausschlaggebend sind.[1] Und wenn uns die amerikanische oder ägyptische Archäologie gewisse Bruchstücke und Daten altamerikanischer oder primitiver ägyptischer Dramatik überliefert, so würde es mehr als Spiel systematischer Willkür erscheinen, denn als methodische Erörterung, wollte man die Ägyptologie mit als Hilfsdisziplin unserer Wissenschaft aufführen. —

Wir wollen im folgenden vielmehr nur im einzelnen und zur Ergänzung diejenigen Disziplinen nennen, von welchen für die im vorangehenden ersten Kapitel skizzierten Aufgaben einer systematischen Dramaturgie wesentliche Hilfsdienste zu erwarten sind, oder welchen wiederum die Dramaturgie selbst mit ihren Ergebnissen dienlich sein kann, und zwar jedesmal in systematischer wie in historischer Hinsicht.

An erster Stelle muß, wie bereits erwähnt wurde, die Ästhetik stehen. Da das gesamte Gebiet der dramatischen Kunst nur einen Teil des ästhetischen Phänomens ausmacht, ist die Dramaturgie in allen ihren Resultaten nur eine Sonderwissenschaft

[1] cf. LIEBMANN, J. KANT, Gedächtnisrede. 1904. S. 4—6, ferner das Problem der Idealität des Raumes, insbesondere das der Metageometrie, in LIEBMANNS bereits genannter „Analysis der Wirklichkeit."

der allgemeinen Kunstwissenschaft, die wiederum nur einen Zweig der Ästhetik repräsentieren kann. In diesem Sinne ist die Dramaturgie also lediglich Hilfswissenschaft der Ästhetik.

Allein auch hier sind einige erläuternde und ergänzende Bemerkungen zu machen. Zuerst: Die Ästhetik selbst ist in diesem Sinne bereits als Sonderdisziplin aufgefaßt. Und zwar zweitens in einem einheitlichen Umfange, der, wenn auch, wie auf S. 240 angedeutet wurde, nicht gleichmäßig, so doch immerhin ausschlaggebend, nicht mehr in der wissenschaftlichen Praxis aufrecht erhalten wird, vielmehr seit geraumer Zeit durchbrochen wurde. Was aber das erste anbelangt, so gilt, leider mit Unrecht, die Ästhetik immer noch als eine Teildisziplin der Philosophie. Das hat seine historischen Gründe, aber keine berechtigten mehr. Das Gebiet der Philosophie ist, nachdem es ehedem so ziemlich alle Wissenschaften in sich begriffen hat, immer mehr auf seinen eigentlichen Kern beschränkt: die wissenschaftliche Weltanschauung. Die Kunst aber ist, wie die Religion, ein anthropologisches Phänomen für sich und hat als Objekt mit der Philosophie gar nichts mehr gemein. Die Philosophie spekuliert, in Verfolgung ihrer allgemeinen Aufgabe, über alles, über Recht, Staat, Religion, Gesellschaft und Natur, und verzweigt sich in Rechtsphilosophie, Naturphilosophie u. s. w. Das ist ihr gutes Recht, daran darf und wird sie auch niemand hindern. Also mag sie auch einen Spezialzweig „Kunstphilosophie" einrichten oder vielmehr beibehalten. Aber Ästhetik und Kunstphilosophie sind nicht identisch, und es ist nötig, endlich zwischen ihnen einen deutlichen Grenzstrich zu ziehen. Die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin ist zur Selbstständigkeit erwachsen, das Haus der Mutter wird ihr zu enge. Die Philosophie hat zwar einst auch das Küchlein Ästhetik ausgebrütet, und zwar zu Zeiten, da auch der Physiolog, der Mathematiker und Astronom noch „Philosophen" waren, da ARISTOTELES auch über Tierphysiologie und noch CARTESIUS über Dioptrik geschrieben haben. Nun aber ist das Geschöpf flügge, und es läuft nicht nur auf dem Mutterlande, es schwimmt auch auf dem Wasser, auf einem Gebiete, wohin ihm die Gluckhenne von Natur wegen nicht mehr folgen kann. Haben sich von der Philosophie schon im Laufe der Ausbreitung und Vervollkommnung der Wissenschaft und Wissenschaften so viele andere Disziplinen abgeschieden und selbständig Wurzel geschlagen, so wird es auch für die Ästhetik

nachgerade höchste Zeit zu einer reinen Scheidung. Denn ihr Forschungsmaterial liegt jetzt auf ganz anderem Gebiete, als auf dem der Philosophie. Sie muß einen eigenen Weg gehen, denselben, den bereits die Psychologie gegangen ist. Die Psychologie konnte auf dem Mutterboden der Philosophie längst nicht mehr gedeihen; sie schöpft aus Hilfswissenschaften, wie Physiologie, Psychiatrie und Anatomie, ganz ungleich mehr, denn aus der Philosophie, zu denen jene anerkanntermaßen nimmermehr gehören. Gern, herzlich gern wird sie der Philosophie überlassen, über das Wesen der Seele nach wie vor Raisonnements anzustellen, gern wird sie ihr als Hilfswissenschaft dienen für Logik, Ethik und Metaphysik, gern auch von ihr nehmen, was sie selbst brauchen kann — aber selbständig ist die Psychologie darum schon lange, durch ihr besonderes Forschungsgebiet und -material, durch ihre Methoden und durch ihre Hilfswissenschaften. Und daß für die Ästhetik dasselbe gelten muß, ist seit einiger Zeit deutlich zu spüren, freilich ist man noch nicht so recht mit dem Scheidemesser auf dem Plane erschienen und hat den Konflikt noch nicht offen ausgesprochen. Aber daß es über kurz oder lang zu diesem Konflikt kommen muß, ist für den Einsichtigen klar. Die wesentlichste Hilfe aber hat die Ästhetik — wenigstens die allgemeine — bei der Psychologie zu suchen und nicht bei der Philosophie. — Fassen wir somit die Ästhetik als eine Sonderwissenschaft auf, so ist doch wiederum zweitens daran zu erinnern, daß sich von ihr im einzelnen Wissenschaften bereits abgespaltet haben, die wohl im Sinne der Theorie eines Systems der Wissenschaft ausnahmslos als Sonderdisziplinen der Ästhetik zu gelten haben, in der wissenschaftlichen Praxis jedoch längst von ihr getrennt sind. Vornehmlich gilt dies von den historischen Disziplinen. Die Archäologie, soweit man im alten Sinne noch ausschließlich die Erforschung antiker Kunst darunter versteht, wird niemand mehr zur „Ästhetik“ rechnen, denn ihre Hilfswissenschaften, vorwiegend philologische und historische Disziplinen, haben sie vollständig isoliert; und ähnlich verhält es sich auch mit der neueren Kunstgeschichte und der Literaturgeschichte. Hingegen ist die Kunst der Musik nicht nur in historischer, sondern auch in systematischer Hinsicht selbständige Disziplin geworden — sie allein genießt den Vorzug, beides in abgesonderter und organischer Einheit zusammenzuschließen, während die Architektur in systematischer

und praktischer Hinsicht der wisssenschaftlichen Technik, in historischer der Geschichte der bildenden Künste zugewiesen ist.

Die Ästhetik bietet demnach folgendes Bild dar: Ihr allgemeiner und systematischer Teil wohnt noch zur Aftermiete bei einer fremden Sonderdisziplin, der Philosophie, während ihr spezieller Teil (mit Ausnahme der Ästhetik der Natur) als selbständige Sonderwissenschaft anerkannt und organisiert ist. Um es etwas drastisch auszudrücken: Das Haupt der Familie wird noch als Unmündiges bei der Großmutter zurückgehalten, während Enkel und Gesinde selbständig etabliert sind. — Allein, wie schon die ehrwürdige Bibel sagt, sollen Vater und Mutter verlassen werden. Eine freie und selbständige Ästhetik wird sich nicht grämen, wenn auch ihre Kinder in Würdigkeit und Rüstigkeit eigene Wege gehen und auf eigenem Felde fruchtbares schaffen.

Gerade in dem Verhältnisse gegenseitiger Freiheit wird die gegenseitige Hilfe und der Austausch der Produkte nur um so reicher sein. Lassen wir die besonderen Aufgaben der speziellen Ästhetik für sich unangetastet stehen, und ziehen wir innerhalb des allgemeinen Rahmens des ästhetischen Phänomens die Grenzen der wissenschaftlichen Arbeitsteilung nur um so deutlicher und schärfer, so werden wir in diesem gegenseitigen Verhältnisse von einzelnen Sonderdisziplinen nur einen um so sicheren Standpunkt gewinnen.

Für die Ästhetik als Sonderwissenschaft bleibt die allgemeine Untersuchung des ästhetischen Phänomens nach wie vor reserviert, die sie auch aus den speziellen Erscheinungen der einzelnen Künste gewinnt. In diesem Sinne bilden die einzelnen selbständigen Zweige der Kunstforschung Hilfswissenschaften für sie, in denen sie, nach wie vor, einen unerschöpflichen Quell von Erkenntnissen finden wird. Und wiederum kann sie, als eine selbständige Wissenschaft, ohne Begriffsvermengung und gegenseitiges Dareinreden, diesen Spezialdisziplinen der einzelnen Künste zu einer höchst willkommnen Hilfsdisziplin werden.

Genau dasselbe Verhältnis, das zwischen ihr und den Sonderdisziplinen der einzelnen Künste obwaltet, hat nun auch für die Dramaturgie zu gelten. Als spezielle Wissenschaft von einer selbständigen Kunst steht sie zu der selbständigen Wissenschaft der Ästhetik — theoretisch wie praktisch — nur im gegenseitigen Verhältnisse der Hilfswissenschaft. Selbständig durch ihr Material,

selbständig in der Benutzung verwandter oder fremder Hilfswissenschaften empfängt sie von ersterer die allgemeinen Tatsachen des ästhetischen Phänomens, unabhängig von ihr diese in ihrem Gebiete prüfend, erweiternd, ergänzend und dafür der ersteren ihre speziellen Resultate zu allgemeiner Verwertung überlassend, wie wir bereits im ersten Kapitel dieses Abschnittes erwähnten.

Im Vordergrunde dessen, was die allgemeine Ästhetik als Hilfswissenschaft der Dramaturgie an wissenschaftlicher Unterstützung zu leisten hat, wird jener Teil der ästhetischen Untersuchungen stehen, die die speziell psychologische Seite des ästhetischen Problems ausmachen und für welche wiederum die Psychologie als Hilfswissenschaft der Ästhetik und damit auch als Hilfswissenschaft für die Dramaturgie in Frage kommt. Daß das Kernproblem des ästhetischen Phänomens ein psychologisches ist, hat die Geschichte der Wissenschaft von Anfang an erkannt und bewiesen, vom ersten Systeme, vom Platonischen, an bis in die neue und neueste Zeit; im Empirismus der Engländer wie im kontinentalen Rationalismus ist es nie verleugnet worden, und auch KANTs kritische Transzendentalphilosophie faßt es nicht anders auf. Eine spezielle Kunstphilosophie, sowohl die, welche kritisch die künstlerische Produktion und den „Geschmack“ zu fördern versuchte — vorzugsweise die Ästhetik der Popularphilosophen und LESSINGs — als auch die nach KANT einsetzende spekulative Behandlung des ästhetischen Problems von Seiten der Systematiker, hat daran nichts zu ändern vermocht. Welche Probleme im allgemeinen und im besonderen hier vorliegen, haben wir bereits auf S. 231 angedeutet. Zu den genannten würden beispielsweise noch die komplizierten psychischen Erscheinungen der Gefühle und der Erregungszustände beim „ästhetischen Genusse“ wie bei der Produktion hinzukommen, psychologische Daten, die innerhalb der Verschiedenartigkeit des ästhetischen Phänomens selbst wiederum verschieden nuancieren, ferner gewisse andere psychologisch-ästhetische Momente, wie die der „Stimmung“ und der „Spannung“; diese können entweder nur im einzelnen oder im gesamten ästhetischen Phänomen auftreten, und zwar isoliert oder im Vereine, ohne wiederum unbedingt auftreten zu müssen; so ist z. B. die „Stimmung“ nicht nur in allen Künsten, sondern auch den Naturgegenständen gegenüber möglich, die Spannung aber, die zwar als eine psychische Erscheinung sowohl gegenüber dem Leben, als

auch im Ästhetischen eine Rolle zu spielen vermag, tritt nur in ganz bestimmten Künsten in Wirksamkeit.[1]

Hinsichtlich der Psychologie als Hilfswissenschaft möchten wir noch einige ergänzende Worte hinzufügen. Die Psychologie ist innerhalb des Ästhetischen nicht nur als Individualpsychologie, als Hilfswissenschaft heranzuziehen, sondern in nicht minderem Maße auch als Völkerpsychologie. Die Quellen, die hier der Ästhetik von einer verhältnismäßig noch jungen Disziplin im allgemeinen wie im besonderen eröffnet werden, sind von allergrößter Wichtigkeit sowohl für die systematische wie für die genetische Behandlung. Das Ästhetische als anthropologisches Phänomen ist, präziser gefaßt, hauptsächlich ein völkerpsychologisches. Für unsere Disziplin gibt die Völkerpsychologie die Lösung mannigfacher Probleme, die Grundtatsachen in sich schließen. Läßt man den Begriff des „Spieltriebes" für die Kunst in gewisser Hinsicht gelten, so liegen die Erklärungsgründe dafür, sowie seine mannigfachsten Erscheinungs- und Entwickelungsdaten auf dem Gebiete der Völkerpsychologie. Wenn die moderne Wissenschaft das Ziel verfolgt, die einzelnen Lebenserscheinungen mehr und mehr als nur äußerlich differenzierte Zweige eines und desselben Wurzelstockes aufzufassen, und die Ästhetik hierin ihr folgt, so daß das Gebiet des Ästhetischen in der Analyse nicht künstlich abgeschieden, wie es KANT durchsetzen wollte, sondern auf einen gemeinsamen Urgrund zurückgeführt wird, so wird dieser Zusammenhang innerhalb der Psychologie als eine Parallelität zu suchen und zu finden sein, in der Individualpsychologie[2] wie in der Völkerpsychologie. Denn wenn innerhalb des Subjektes die psychischen Bedingungen für das Logische, Ethische und Ästhetische — „Wahr, Gut und Schön" — eine gemeinsame Wurzel haben, so würde das Gemeinsame auch überall da vorhanden sein, wo die divergierenden Äste ein und desselben Stammes aus dem nämlichen Safte Blüten und Früchte treiben, als kulturelle Daten des geistigen Lebens der Völker. Und beides, die Potenzen wie die Produkte, findet zuletzt seine Behandlung in der Völkerpsychologie.

Und gerade für unsere Kunst reicht die Völkerpsychologie

[1] Eine ästhetische Theorie der Spannung hat, besonders für das Drama, W. HARLAN entwickelt, in seiner Schrift: „Die Schule des Lustspieles". Berlin. (Ohne Jahreszahl.)

[2] cf. Seite 145 dieser Schrift.

erst recht den Schlüssel zum verborgenen Quellenhause dar, erschließt sie uns den tieferen Schacht ihres Ursprunges. Es braucht hier nur an bereits Gesagtes erinnert zu werden. Wir haben z. B. bereits im ersten Teile dieser Schrift bei anderer Gelegenheit des Problems der Physiognomik gedacht, ihrer angeblichen Übereinstimmung und ihrer Relativität. Wie weit diese Übereinstimmung geht und wie weit die Relativität, welche allgemein menschlichen Typen als Konstanten hier anzuerkennen sind, oder welche Varianten durch individuelle Deutung oder ethnische und kulturelle Differenzen beobachtet werden, das alles zu erörtern ist Sache der Völkerpsychologie.[1] W. WUNDT hat in den ersten beiden Kapiteln des ersten Bandes seiner Völkerpsychologie unter den Titeln „Die Ausdrucksbewegungen" und „Die Geberdensprache" sehr sorgfältige Untersuchungen gegeben, die für die Ästhetik die fruchtbarsten Anregungen enthalten.

Viele Momente der ästhetischen Wirkung, insbesondere der lebendigen, der dramatischen Kunst, stammen aus dieser Quelle und finden hier ihren wissenschaftlichen Untersuchungsweg offen. Die gesamte Wirkung der menschlichen Ausdrucksbewegung, die in den bildenden Künsten, wie namentlich in der dramatischen Kunst, eine so große Rolle spielen, gravitieren mit ihren allgemeinen, wie speziell ästhetischen Problemen, soweit nicht die Individualpsychologie vorerst in Frage kommt, nach diesem Gebiete der Völkerpsychologie. Die Probleme aller Mimik sind hier verankert.

In speziell genetischer Hinsicht ist die Völkerpsychologie eine der wichtigsten Hilfswissenschaften für die Urgeschichte der dramatischen Kunst. Darauf ist schon im vorigen Kapitel hingewiesen worden, aber es muß hier ausdrücklich betont werden, daß wir in der Ästhetik sowohl, wie speziell in der Dramaturgie, über die Erkenntnis einiger allgemeiner Tatsachen und Gesichtspunkte noch nicht hinausgekommen sind, daß an Stelle der hier und da unternommenen Schürfungen der systematische Abbau, die Schachtführung in die Tiefe harrt, um aus Mythen, Riten und anderen Daten der Völkerpsychologie die Grundsteine zu einer vergleichenden Forschung auf diesem Gebiete zusammenzutragen, um allmählich ein solid fundiertes Gebäude zu erhalten. Noch

[1] WILHELM WUNDT, Völkerpsychologie, Bd. I, die Sprache, Leipzig, 1900.

heute können wir die Ontogenese der primitiven Dramatik in den Tänzen bei den Naturvölkern Afrikas, Australiens, auf Borneo und Sumatra deutlich beobachten.[1] Nicht, wie bereits erwähnt,

[1] Es sei mir verstattet, die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Sammlung und Forschung auf die speziell hier in Frage kommenden Gebiete hinzulenken. Noch sind die Data vorhanden, binnen absehbarer Zeit werden sie verschwunden sein. Die Schnelligkeit der europäischen Verkehrsverbindungen, die immer weiter vordringende europäische Kolonisation verdrängt rapide die Kultur der Naturvölker. Eilig sammelt man in den ethnologischen Abteilungen der Museen, was von primitiven Geräten, Waffen, Schmuckgegenständen noch zu erlangen ist, bringt es unter Glaskästen und baut ihm Paläste. Aber ist nur das wichtig und wert aufbewahrt und für die Forschung der Vergessenheit entrissen zu werden, was ein unbeweglich Ding ist? Haben die vergänglichen Erscheinungen nicht ein gleiches Recht auf Beachtung? Liegt in den transitorischen Künsten und Produkten der Zeit nicht genau soviel wichtiges ethnologisches und historisches Material, wie in den gegenständlichen? Es scheint, als ob hier geradezu eine Einseitigkeit der Forschung obwalte, die bis zur Verblendung führt. Was gäbe man darum, wenn man nur ein einziges griechisches Chorlied hören, einen dionysischen Festtanz erblicken könnte! Mühsam muß man aus Berichten sich indirekt eine Vorstellung von griechischen Tänzen, vom Klange der griechischen Musik, aus Vasenbildern, Mosaiken und Münzen von der alten Theatralik machen. Das Hörbare, Anschauliche, Lebendige ist verloren gegangen. Und in wenigen Jahrzehnten werden wir weder bei Indianern, Australiern, Negern u. s. w. die alten Tänze, Lieder und Darstellungen mehr finden — und dann sind diese wichtigen Erscheinungen für immer verloren. Gewiß, unsere Forschungs-Reisenden haben viel darüber berichtet. Aber ausreichend, ausgiebig für die Detailforschung auf diesem Gebiete doch keineswegs! Was geben uns diese Berichte? Dürftige, allerdürftigste Schilderungen. Der fremde Reisende kommt mit Anschauungen aus einer ganz anderen geistigen Sphäre, zum Teil mit ganz anderen — meist speziell geographischen — Interessen zu den Völkerschaften; die Mythen, Sitten u. s. w. stehen nur zum geringsten Teile seinem Studium offen. Um solches zu gewinnen, muß der Europäer schon jahrelang mit dem Denken und Fühlen eines Naturvolkes vertraut sein und die Forschung andauernd und intensiv eindringen. Aber dies Verständnis vorausgesetzt, und angenommen, daß Spezialforscher sich — wie es ja geschieht — durch längeres Verweilen mit dem Volk vertraut machen, die bloßen Schilderungen können trotzdem nie das ersetzen, was die lebendige Anschauung gibt. Warum aber schildert man nicht nur die Wohnstätten, Trachten und Geräte, sondern sucht Exemplare davon oder wenigstens Photographien aufzubewahren? —

Auch der detaillierteste Bericht kann keine Autopsie ersetzen. Ein glücklicher Zufall hat es aber gefügt, daß auch für die zeitlichen Künste, die ehedem für absolut vergänglich angesehen wurden, die Technik Mittel gefunden hat, ihre Erscheinungen zu fixieren: Phonograph und Kinematograph stehen uns zur Disposition. Und die bisher fast nur zur Spielerei und zur Schaustellung verwandten Apparate können der Wissenschaft ungeahnte Dienste leisten.

die Literaturgeschichte und die ihr als Hilfswissenschaft dienende Philologie bieten die alleinigen Quellen für die Entstehung der

Mögen die Ethnologen diese Errungenschaften der modernen Technik noch rechtzeitig zielbewußt verwenden! Ich freue mich, daß auch H. SCHURTZ die Wichtigkeit des Kinematographen bestätigt (Urgesch. d. K. S. 500). Die von ihm gehegten Bedenken wegen der Kostspieligkeit dürften nicht in Betracht kommen, zumal wenn, wie ich für nötig halte, die Angelegenheit von wissenschaftlichen Gesellschaften in die Hand genommen und international organisiert wird. Es gilt, Unwiederbringliches festzuhalten, bevor es entgiltig verloren ist: die „Tänze", die Lieder, die Musik der Naturvölker! In späteren Zeiten werden die Walzen des Phonographen und die Streifen des Kinematographen kostbare Reliquien ausmachen. Es ist Sache der Ethnologen, die Aufnahmen systematisch und organisiert vorzunehmen und Sammlungen anzulegen; und, wie in der Presse zu lesen war, ist bereits ein Aufnahmeapparat für Bild und Klang in Kombination konstruiert, so daß die visuelle und die akustische Erscheinung nicht mehr getrennt zu sein braucht. Manche Wissenschaft, auch die Sprachwissenschaft, werden von diesen Sammlungen Vorteil ziehen. Mögen die führenden Männer von Fach und Einfluß die Angelegenheit tatkräftig in die Hand nehmen.

Für die Welt der „Gegenstände" hat man alle Mittel übrig, intellektuelle und pekuniäre, möge die Welt der „Bewegung" nicht wiederum das Aschenbrödel sein. Überall gräbt und sammelt man alte Glasscherben, Pfeilsplitter; Ziegel- und Topfscherben werden womöglich auf Samt und Seide gebettet — sehr löblich, aber in ihnen steckt die „Kultur" nicht allein. Freilich ein „Archiv" von Kästen mit Filmstreifen und Walzenrollen macht keinen so imposanten und bunten Eindruck wie eine Sammlung von Ausgestopftem, Aufgestapeltem und unter Glas und Rahmen zur Schau Gestelltem. Aber populäre Schaustellung und wissenschaftlicher Forschungszweck sind zweierlei. — Ich meine, es hieße injuriös werden, wollte man den Leitern unserer Museen imputieren, daß ihr Sammlungseifer sich von Rücksicht auf das äußerliche Schaugepränge mehr leiten ließe als von rein wissenschaftlichen Zwecken. Es kommt noch hinzu, daß die Aufnahme durch die genannten Apparate eine viel genauere Detail-Erkenntnis gibt, also die Erscheinung der wissenschaftlichen Analyse viel deutlicher und detaillierter offenbart, als die direkte Beobachtung selbst. Die ungemein raschen Momentaufnahmen des Kinematographen zerlegen jeden flüchtigen visuellen Eindruck in eine Reihe von Detailbildern und zwar beharrenden Bildern, die somit ein viel genaueres Studienmaterial in allen Stadien und Teilen der Bewegung ermöglichen. Ich brauche nur daran zu erinnern, welche Resultate der Kinematograph für die Erforschung der Flug-Technik geliefert hat. Ja noch mehr! „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" u. s. w. Die Leistung des Bühnenkünstlers ist bis jetzt unwiederbringlich verloren gewesen, seine Kunsttat ist nur der Fama anvertraut, aus ihren Berichten wird indirekt die Geschichte der Schauspielkunst geschrieben. Wie ganz anders würde die Sache stehen, wenn die moderne Technik auch das Kunstprodukt der Dramatik dem zeitlichen Hinschwinden entrisse, die Musterleistung, die

dramatischen Kunst — etwa durch eine genetische Poetik —, sondern die Völkerpsychologie, denn diese reicht bis auf die Sohle des Schachtes, während jene schon auf einem höheren Niveau still stehen, dem einer bereits höher entwickelten poetischen Kunstform. Man muß sich daran gewöhnen, über den ARISTOTELES und seine Erklärung der Entstehung der Tagödie aus äußerlichen Formen der sprachlichen Poesie hinauszudenken. Ich maße mir kein Urteil darüber an, ob JACOB BERNAYS' bekannte Lösung des Aristotelischen Katharsisproblems nun wirklich im Meere der darauf bezüglichen Spezialliteratur die endlich rettende Insel ist, ob seine Erklärung als die einzig mögliche jener Poetikstelle zu gelten hat. Das haben die Kommentatoren von Fach zu entscheiden — wenn je sie sich einigen können. Aber für mich hat BERNAYS' Lösungsversuch einen besonderen Wert, nämlich den methodologischen, daß er, wenn auch nur vorsichtig und in engen Grenzen, sich auf völkerpsychologisches Gebiet begibt, dem das ganze Problem der „Kathartik" im weitesten Sinne ja angehört und dem die darauf bezüglichen Daten in ihrer weitesten Verbreitung unter den Völkern zufallen müssen. Der Ontogenese der griechischen Dramatik im Dionysosmythus und seiner Riten gehe man mit dem Schlüssel der vergleichenden Völkerpsychologie nach, man beschränke sich also nicht — was die Hauptsache ist! — auf das lokale Gebiet des hellenischen Altertums, sondern ziehe ähnliche und identische Erscheinungen bei anderen Völkern vergleichend herbei, alsdann wird man eher etwas von der „Geburt der Tragödie" erfahren, auch Vater, Mutter und alle Verwandtschaft genauer kennen lernen. — Es kann nicht meine Absicht sein, alle möglichen Probleme aufzuzählen, die sich hier in der Perspektive bieten; eine lückenlose Übersicht zu geben, wäre an und für sich sachlich unmöglich. Denn hier voraus liegt Neuland, zum mindesten in der systematischen und methodischen Zusammen-

---

Stile u. s. w. festbannte, zur Bewunderung der Nachwelt, zum Studienobjekt der Jünger der Kunst und der Wissenschaft. Bewahrt uns der Phonograph die Reden fürstlicher Personen, die Interpretation Beethovenscher Symphonien durch hervorragende Dirigenten auf, warum soll der Kinematograph uns nicht die Sprache und das Spiel des KAINZschen Hamlet vor der Vergessenheit retten?

Die technischen Mängel der Apparate werden gewiß weichen können, wenn ernstere Zwecke, als die bisher vorwiegende Spielerei, den Ansporn zu weiterer Vervollkommnung der Instrumente geben.

arbeitung dessen, was zerstreut und unter anderen Gesichtspunkten der Forschung in fernen und fernsten Disziplinen verteilt vorhanden ist. Und nur allmählich kann eine neue und junge Disziplin sich dieses aneignen, und wiederum werden sich bei jedem zielbewußten Schritte vorwärts neue Perspektiven auftun und somit neue Probleme der Forschung enthüllen, wie dies ja beim Fortgange einer jeden Wissenschaft der Fall ist, und zwar selbstverständlich. Darum konnte nur hierhin und dahin ein Streiflicht geworfen werden.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit, da von dem Verhältnisse der Dramaturgie zur Psychologie die Rede ist, nur noch auf eine Beziehung der Begriffe hinweisen, die zwar nicht in dem Bereiche der Wissenschaft, umsomehr aber im täglichen Leben zu Verwechselungen führt.

Man führt bei keiner andern Kunst das Wort „Psychologie" und „psychologisch" so oft im Munde, wie gerade bei der dramatischen oder auch bei der dichterischen Darstellung. Was damit gemeint ist, bezieht sich auf den psychischen Inhalt des in der Kunst Wiedergegebenen, auf die innere, subjektive Erfahrung und auf deren Wiedergabe durch die Intuition des Künstlers. Wir sprechen von „psychologischer" Wahrheit, von „psychologischer" Tiefe und Feinheit der Darstellung, insofern dem Künstler in Stimmungen, Reflexionen, Charakteren die Beobachtung des individuellen Seelenlebens nach den verschiedenen Richtungen hin gelungen ist. Bei den handelnden Personen des Dramas beruht das sogenannte „Psychologische" daher sowohl in der allgemeinen Zeichnung des Charakters, wie speziell in den von diesem ausgehenden einzelnen Motivationen. Wir fällen da Werturteile, ob ein Charakter „richtig" oder „falsch" gezeichnet ist, ob uns eine Handlung entsprechend motiviert oder nicht, somit als möglich oder unmöglich erscheint. Hier liegen, bei aller dichterischen Freiheit und Originalität, rein subjektive Erfahrungen zugrunde, die Wirklichkeit des persönlichen Seelenlebens, und dies ganze Gebiet ist darum nur innere Erfahrung. Was wir aber, wenigstens heutzutage, unter wissenschaftlicher Psychologie verstehen, betrifft ein ganz anderes Tatsachengebiet, nämlich die äußere Erfahrung als Erforschung der individuellen Funktionen der Psyche in ihren allgemeinen Wirkformen. Es wird von dem Inhalte der Vorstellungen, soweit dieser nicht eben auch nur allgemeine For-

men betrifft, abgesehen, und nur höchstens die Psychologie des Anormalen, die Psychiatrie, geht hier und da näher auf die speziellen und individuellen Inhalte ein. Was daher das sogenannte „Psychologische" des Kunstgebildes ausmacht, ist keine „Psychologie" im Sinne der Wissenschaft, sondern lediglich Psychisches selbst; es zweckt auf keine Erforschung der Phänomene zur Gewinnung von Gesetzen der phsychischen Funktionen ab, sondern läßt das Phänomen nur als solches im Nach- und Einfühlen auf uns wirken, ist nicht generell, sondern kasuistisch. Es ist daher psychischer Inhalt in ästhetischer Darstellung, aber keine wissenschaftliche Psychologie. Wir würden lächeln, wenn ein angehender Dramatiker Lehrbücher der Individualpsychologie studierte, um Anregung oder Motive für Charakterschilderung zu finden. Das muß er aus der eigenen Brust schöpfen, wenn er Künstler sein will. Und aus den Lehrbüchern der Psychiatrie wird er für Wahnsinnsszenen u. dergl. eher die äußeren Erscheinungsformen des Psychopathischen entnehmen können als die innere Psychologie des „Charakters", welche freie Schöpfung bleibt,[1] wie denn auch der Schauspieler, nur um der äußeren Darstellung willen, ab und zu in einer Irrenklinik „studiert."[2]

Die Völkerpsychologie führt uns zur Ethnologie als Hilfswissenschaft über. Ist die erstere vornehmlich diejenige Disziplin, die für gewisse Erscheinungen im Völkerleben die tieferen Ursachen und Gründe erforscht, so ist letztere bemüht, vor allem das Material und die Daten als die äußeren Tatsachen des Völkerlebens zu sammeln und deren äußere Bedingungen zu begründen. Völkerpsychologie und Ethnologie stehen im Verhältnisse gegenseitiger Hilfswissenschaften, und zwar als selbständige Disziplinen; nicht alles, was Gegenstand ethnologischer Untersuchung ist, wird zugleich zum direkten Materiale der Völkerpsychologie, die, wie schon aus dem Wort ersichtlich ist, sich auf die psychischen Bedingungen und Produkte erstreckt, während die Ethnologie auch

[1] Als gutes Beispiel möge IBSENS Drama „die Gespenster" gelten, in denen die psychopathische Hauptfigur durch den Dichter erst die individuelle Charakterisierung erhalten hat und das Ganze auf ein tief ethisches, nicht aber auf ein psychologisch-wissenschaftliches Problem hinaus gespielt wird.

[2] Das liest man öfter in den Zeitungen. Aber es steckt wohl viel mehr Reklame dahinter, denn wirkliches „Studieren", weshalb solche Notizen sich meist auf französische und amerikanische Schauspielerinnen beziehen.

die physischen Daten, die Rassen- und Stammesunterschiede der Völker, unter Hilfe der Anthropologie, erforscht, die Verteilung auf der Erdoberfläche und die aus klimatischen und sonstigen Bedingungen entstehenden Unterschiede der Lebensweise, wobei wiederum Geographie und Sociologie Hilfe leisten; diese speziellen Gebiete der Ethnologie spielen nicht direkt mit in die Völkerpsychologie hinein. Allein gewisse Erscheinungen, deren Feststellung Sache der Ethnologie ist, sind direktes Material für die Völkerpsychologie, und alsdann, in abermaliger Unterscheidung, oder in direkter Entnahme aus der Ethnologie, Gegenstand der Ästhetik. Die verschiedenen Richtungen und Daten des „Geschmackes" bei den einzelnen Völkern, die mannigfachen Formen der Gebrauchs-, Kunst- und Schmuckgegenstände, der speziellen einzelnen Kunstformen in bildenden Künsten, in Musik, Tanz und Poesie, werden der Ästhetik zu ihren Spezialuntersuchungen von der Ethnologie übermittelt. Für unsere Disziplin liefert die Ethnologie die Daten für die darstellende Kunst in mannigfacher Hinsicht. Die Literaturkunde reicht auch hier nicht aus, da sie nur die Manuskripte vermittelt, nicht aber die lebendige Darstellung bei den einzelnen Völkern. Man wird vom chinesischen Drama wie vom japanischen erst dann die richtige Kenntnis haben, wenn neben den publizierten Texten die gesamte Art der Darstellung, die Bühne, die Schauspielkunst, und zwar im Zusammenhange mit dem eigenartigen Charakter der Völker, beobachtet wird. Aber wir brauchen nicht über die Meere zu schweifen, um die Bedeutung der Ethnologie für unser Gebiet recht zu würdigen; auch auf unserm heimischen Boden sind noch Erscheinungen zu beobachten, von denen bisher wohl die Volks- und Heimatskunde Notiz nahm, nicht aber eine vergleichende Ästhetik. Die Anfänge der dramatischen Kunst auf deutschem Boden reichen weiter zurück als bis zu jenen Oster- und Weihnachtsspielen des Mittelalters; wie ein jedes Volk, so hatten auch die germanischen Stämme ihre autochthonen Tänze, Aufzüge und primitive Darstellungen innerhalb und außerhalb des Kultes.[1]

[1] TACITUS berichtet z. B. Germania Kap. 24: „Genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem. Nudi iuvenes, quibus id ludicrum est, inter gladios se atque infestas frameas saltu iaciunt. Exercitatio artem paravit, ars decorem, non in quaestum tamen aut mercedem: quamvis audacis lasciviae pretium est voluptas spectantium." Kap. 40: „Nec quicquam notabile in sin-

Gewisse Dinge bleiben im Blute eines Volkes lebendig, auch unter total veränderten kulturellen Bedingungen und unter gänzlich veränderter Eigenart. Bis in unsere Tage leben noch Reste altgermanischer Darstellungen fort, z. B. in Zürich die Verbrennung der Puppe des Winters u. s. w. In unserem Thüringen konnte ich vor Jahren in einem Dorfe des Fürstentums Sondershausen — das

---

gulis, nisi quod in commune Nerthum, id est Terram matrem colunt eamque intervenire rebus hominum, invehi populis arbitrantur. Est in insula Oceani castum nemus, dicutumque in eo vehiculum veste contectum; attingere uni sacerdoti concessum. Is adesse penetrali deam intellegit vectamque bubus feminis multa cum veneratione prosequitur. Laeti tunc dies, festa loca, quaecumque adventu hospitioque dignatur . . . pax et quies tunc tantum inmota, tunc tantum amata, donec idem sacerdos satiatam conversatione mortalium deam templo reddat. Mox vehiculum et vestes et, si credere velis, numen ipsum secreto lacu abluitur" u. s. w.

Die chorischen Kampfspiele der Schwerttänze haben ihre Analoga in mancherlei Gestalt bei vielen Völkern, so daß ich besondere Hinweise hier für überflüssig halte.

Bezüglich des Nerthus-Wagens möchte ich jedoch die Frage stellen, ob nicht in diesem Kult-Aufzuge ein Analogon zum Dionysos-Kult gefunden werden könnte. BETHE a. a. O. S. 45 zitiert aus der DÜMMLERschen Exegese eines Vasenbildes, das einen Dionysischen Festzug darstellt, „daß dieser Bologneser Skyphos sich dadurch unterscheide, daß er die Epiphanie des Gottes schilderte, nicht wie man sie sich dachte, sondern wie man sie „darstellte", nämlich wie er auf einem, wie ein Schiff geformten Wagen zum Frühlingsfeste in die Orchestra eingezogen sei". „Dem Wagen folgen ein Knabe und vier Frauen mit Opfertisch und Opferkuchen." (Literaturnachweis a. a. O.) „Der alt hergebrachte Festzug mündete in die Orchestra: hier tanzten die Silene, hier sprach der Gott. In diesem Brauch sind die beiden Keime enthalten, aus denen die Tragödie erwuchs" u. s. w. Der Wagen bildet noch in späterer Zeit einen Aufzugsgegenstand der Tragödie: „Den Mittelpunkt der Aufzüge pflegt ein Wagen zu bilden, so daß man fast versucht ist, darin einen Nachklang des alten dionysischen Festzuges zu erblicken, der den Gott auf einem Schiffskarren in die Orchestra führte. Fast in jedem Stücke des ÄSCHYLUS erschien ein stattlicher Zug mit Pferd und Wagen" (S. 337). „Der Thespiskarren ist keine Fabel — — die Urform der attischen Tragödie steht sichtbar vor uns." Nicht ohne Bedeutung sind auch die kathartischen Zeremonien in jenem langobardischen Kult, die heimliche Reinigung des Gefährtes, der Gewänder und der Göttin — Bildwerk oder Personendarstellung? — selbst. Wie so manche Gebräuche sich in wechselnder Gestalt erhalten haben — z. B. die Bergfeuer, der Trink-Kult u. s. w., so auch die festlichen Wagen-Umzüge. Im Mittelalter bedient sich die Dramatik noch des Wagens als Bühne, als ambulanten Schauplatz bestimmter Szenen, und in unseren offiziellen Festzügen ist der dekorierte Wagen ein wichtiger Bestandteil für allegorische oder realistische Darstellungen geblieben.

seinen Namen von einer altheidnischen „Jagdgöttin“ tragen soll und das an dem Südhang eines nach Osten weit ins Tal vorspringenden Bergrückens gelegen ist, auf dem durch Ausgrabungen unter dem Altare einer von Bonifacius errichteten Kapelle noch deutlich die Spuren vorgeschichtlicher Brandopfer nachzuweisen waren — ein Spiel beobachten, das von den Burschen inszeniert und „Hamele“-Reiten genannt wurde. Über die Bedeutung des Wortes, das mir als eine, durch lokalen und neuzeitlichen Sprachgebrauch erfolgte Verstümmelung erscheint, konnte ich keinen Aufschluß erhalten. Aber das „Spiel“ bestand darin, daß ein Bursche früh vor Sonnenaufgang, mit Bändern und allerlei Mummenschanz geschmückt, in den Wald reitet und sich versteckt, alsdann wird er verfolgt und mit Halloh ins Dorf gebracht. Derartige „Spiele“, zu Frühlings- oder Herbstesanfang inszeniert, sind weit über Deutschland verbreitet und sind die Nachklänge von primitiven Darstellungen heidnischer Mythen, insbesondere des Frühlingsmythus. Das griechische Analogon des sich versteckenden und wiedergefundenen Dionysos wird aus dem früher Angeführten noch erinnerlich sein. Charakteristisch war, daß man mir erzählte, ehedem hätte man den „Napoleon“ gefangen, nun wollte man aber wieder einen „Hamele“ spielen. Die traditionelle Figur des „Hamele“, an der man sonst kein Interesse mehr hatte als das des Spieles selbst, war in den Zeiten nach den Franzosenkriegen — 1813 und 1870 — der populären Figur des französischen Kaisers gewichen, daher putzte man einen Napoleon und „Franzosen“ mit Uniformstücken heraus. Auch anderen Ortes ist das Napoleonsspiel gepflegt worden, im Meißnischen z. B. hört man mitunter den Ausdruck „einen Napoleon machen“ für gleichbedeutend mit kostümiert etwas aufführen, darstellen.

Was die Ethnologie, unter Sitten und Gebräuchen versteckt, an derartigen Darstellungen bereits gesammelt hat, das wird, systematisch geordnet und verglichen, auch der Erforschung der dramatischen Kunst in ihren Urformen zugute kommen und seinen Teil zur wissenschaftlichen Erkenntnis beitragen.

Noch auf etwas möchte ich, beispielsweise, aufmerksam machen, die Maske. In der Maske steckt mancher Hinweis auf primitive Dramatik. Von ihr gilt dasselbe wie vom Tanz. Nicht überall da, wo sie erscheint, steht sie im Dienste primitiver Dramatik; speziell aktuelle oder politisch-soziologische Momente können ebenso sich

hinter der Maske verbergen,[1] wie Darstellungen von Göttern u. s. w.; die völkerpsychologischen Motive der Maske sind mannigfach — in Venedig ist die Gesichtslarve eine Zeitlang fast zum Kleidungsstück geworden —, aber in so komplizierten Gesamterscheinungen ruhen auch gewisse Elemente der dramatischen Darstellung, sowohl völkerpsychologische als auch historische. Im antiken Drama hat sie sich konstant sogar bis in die höchsten Leistungen der Kunst hinein erhalten. Und doch schenkt man ihr so wenig Beachtung! Sie gilt gewöhnlich nur als ein nebenbei zu erwähnendes Darstellungsmittel der „Aufführung". Allein aus der Maske sind manche Aufschlüsse noch zu gewinnen. Der methodische Grundsatz der Ethnologie, daß die Kulturvölker analoge Entwickelungsformen durchlebt haben, wie die sogenannten Naturvölker sie noch zeigen, und daß daher aus letzteren auf die Geschichte der ersteren geschlossen werden könnte, hat sich für heuristische Zwecke im allgemeinen bewährt. Die psychologischen Motive der Maske, der Vermummung, der Darstellung fremder Personen wird die Völkerpsychologie zu erweisen haben, die Erscheinungen innerhalb der Völker zu sammeln und zu erklären, ist Sache der Ethnologie.[2]

§ 2

Eine weitere Gruppe von Hilfswissenschaften tritt uns entgegen, wenn wir das Desiderat einer theoretischen Dramaturgie hinsichtlich der historischen Forschung ins Auge fassen. Das dramatische Kunstwerk steht, als Erzeugnis des Geisteslebens, mit seiner Geschichte mitten in dessen gesamter Entwickelung und speziell als Kunst in der Entwickelung aller Kunst überhaupt, sowohl hinsichtlich des geistigen Inhaltes, wie des künstlerischen Körpers, den sich dieser Geist baut, der künstlerischen Form.

Ich will hier weniger auf die allgemeinen historischen Bedingungen hinweisen, die für die geschichtliche Entwickelung der Kunst von Wichtigkeit und auch für den Werdeprozeß unserer Kunst so oft von wesentlicher Bedeutung geworden sind, nicht

[1] So z. B. die Duk-Duk-„Tänzer" der Melanesier, die in schreckhafter Maskierung einen Geheimbund zu politischen Zwecken repräsentieren. cf. F. RATZEL, Völkerkunde, II S. 281.

[2] Wie das wissenschaftliche und auch das allgemeine Interesse sich den ethnologischen Fragen bereits auf unserem Gebiete zuwendet, zeigt ein beachtenswerter Artikel von Prof. TH. ACHELIS: „Das Theater bei den Kulturvölkern", in Nr. 15 des VI. Jahrganges von „Bühne und Welt".

nur soziale, auch politische können hier in Frage kommen, und wir haben oben auf S. 168 bereits eines hierher gehörenden Beispieles gedacht. Gerade die dramatische Kunst, die mit ihrem komplizierten Apparate der Darstellung viel mehr von sozialen Bedingungen abhängig ist, als beispielsweise die Musik und auch die Malerei, zeigt die Abhängigkeit auch von rein politischen Bedingungen deutlich in ihrer Geschichte auf. Den Schutz, den Fürstenhöfe ihr haben angedeihen lassen, die Geschmacksrichtung der gekrönten Häupter, die ihr Zuflucht, Nahrung und Förderung gaben, ist von größtem Einflusse auf ihre Entwickelung gewesen. Die europäischen Hoftheater, heute noch zum Teil die besten Pflegestätten, haben nicht nur die äußeren Bedingungen gegeben, sie sind — im Guten nicht nur, auch im Schlimmen — auch von Einfluß auf die innere Entwickelung gewesen. An den Höfen kunstliebender Fürsten fand die ehedem vagierende Kunst den Hort ruhiger und steter Pflege; nachdem sie die eigene Organisation verloren, die sie — sowohl in der Antike, wie im Mittelalter — durch die Anlehnung an den religiösen Kult gehabt hatte, konnte sie sich, durch die Munifizenz der Fürsten der Sorge ums Brot enthoben, und durch den Geschmack einer auserlesenen Gesellschaft erzogen und gefördert, oft zur reichsten Blüte entfalten, während wiederum der Absolutismus der Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts, ihre Prunksucht und die teilweise Abhängigkeit der höfischen Kultur von der des Auslandes auch seine Nachteile — speziell in Deutschland — hatte; eine dramatische Kunstspezies, z. B. wie die Hof- und Prunkoper des achtzehnten Jahrhunderts, ist ohne die eigentümlichen politisch-dynastischen Verhältnisse jener Zeit nicht zu erklären.

Allein, bei aller Berücksichtigung, die die allgemein-historischen Bedingungen für die Entwickelung der Kunst — und zwar einer jeden — erfordern, wollen wir auf die Hilfe von Seiten der allgemeinen Historie hier nicht weiter eingehen und diese nicht extra als eine Hilfswissenschaft in Anspruch nehmen. Sie ist so wie so die Basis und die Zentrale aller historischen Disziplinen, denn zur „Geschichte“ gehören die speziellen Zweige der Kultur- und Geistesgeschichte, als Teile eines Ganzen, überhaupt, und trotz aller Besonderheit eines Gebietes müssen alle miteinander in Konnex bleiben.

Jedoch stehen die einzelnen Disziplinen der Spezialhistorie auf der gemeinsamen Basis wiederum in näheren Beziehungen zu-

einander, je nach der Verwandtschaft ihrer Gebiete. Und wenn wir hier nach Hilfswissenschaften Umschau halten, so werden die speziellen Disziplinen der Kunstwissenschaften, die „Kunstgeschichte", Musikgeschichte und Geschichte der Dichtkunst („Literaturgeschichte") vornehmlich in Betracht kommen.

Um mit der Musikwissenschaft zu beginnen, möchten wir nur kurz darauf hinweisen, daß zwar beide Kunstarten an sich nicht so viel Gemeinsames besitzen, wie z. B. die Poesie und die dramatische Kunst, allein trotzdem gibt es doch nicht nur Berührungspunkte, sondern auch manches Stück gemeinsamen Bodens, wie die Geschichte dieser Künste deutlich zeigt. Die Musik hat von jeher ihre Verwendung innerhalb der dramatischen Kunst gehabt, sie konnte sogar zu einem dominierenden Faktor werden, indem sie allmählich innerhalb der dramatischen Kunst eine bestimmte Gattung erzeugte: das musikalische Theaterstück als Singspiel, Oper und zuletzt als Musikdrama; vom italienischen Salat der Spieloper bis zu den ernsten, großen Kunstformen GLUCKS, MOZARTS und WAGNERS hat sich ein konsequenter Entwickelungsgang vollzogen, sind Einflüsse hinüber und herüber gegangen, und hat die Musik, für jene Gattung wenigstens, der dramatischen Kunst ihre Einwirkung klar und deutlich aufgeprägt. Ist somit eine Geschichte des neueren Theaters ohne eine Berücksichtigung der Musikgeschichte ganz unmöglich, so ist wiederum eine Rückwirkung ebenso deutlich zu erkennen: die Musik ist durch ihre Beziehungen zur dramatischen Kunst auch wiederum von dieser wesentlich beeinflußt worden, dafür liefert gerade die Gegenwart das beste Beispiel, denn unsere moderne absolute Musik ist ganz und gar von den Formen beherrscht, die sich speziell in der dramatischen Musik — und zwar durch WAGNER — herausgebildet haben. Daß für die Kenntnis der hellenischen Dramatik die antike Musikhistorie unentbehrlich ist, braucht nicht weiter auseinandergesetzt zu werden.

Der Stil der konkreten Bühnenkunst steht ferner in unmittelbarem Zusammenhange mit dem der bildenden Künste. Ich brauche da nur auf bekannte Tatsachen hinzuweisen: auf die Einflüsse der Landschaftsmalerei und deren Stile auf die Theatermalerei, von dem der Kostümkunde[1] auf das historische Drama und seine

[1] Man sehe z. B. die Figurinenbilder griechischer Helden aus der Rokokozeit, in denen der Einfluß des Stiles gar nicht zu verkennen ist, in RICCOBONI, Théâtre italien, 1731.

Requisiten. Es walten zwischen den bildenden Künsten mancherlei intimere Beziehungen ob, gewiß werden sich noch mehrere enthüllen, sobald die Forschung mehr Augenmerk darauf verwenden wird.

Manche uns heute in ihrer Komposition seltsam anmutenden Kollektivbilder alter deutscher Meister, die in Heiligenlegenden die verschiedensten zeitlich und räumlich getrennten Begebenheiten zu einem einzigen Gemälde vereinigten, so daß eine und dieselbe Person innerhalb ein und desselben Rahmens in den verschiedensten Szenen wiederholt dargestellt ist,[1] stehen zweifellos in ästhetischem Konnex mit der mittelalterlichen Mysterienbühne, wenn auch die ausgeführtere, namentlich perspektivische, Dekoration lediglich der Malerei zugewiesen werden muß. Die Architekten, insonderheit in der italienischen Renaissance, lieferten perspektivische Interieurzeichnungen, deren Zusammenhang mit der Bühnendekoration deutlich ersichtlich ist. Und wiederum geben die Texte alter Dramen der Kunsthistorie mancherlei Kommentar, so daß ein gegenseitiger Austausch der Forschung auf Grund innerer Beziehungen der Künste untereinander immer fruchtbarer sich wird gestalten können.[2]

Ich meine, daß eine vergleichende Kunstgeschichte noch mehr und wichtige Details aus der Parallele zwischen beiden Künsten ziehen kann, daß auch intimere Dinge des zeitlichen Geschmackes, wie Ausdruck von Geberden, Posen, Anordnungen der Staffage manches Gemeinsame erkennen lassen werden, und deren Erklärung und Begründung entweder der einen oder andern Seite zufallen muß. Und die Stile stehen hüben wie drüben, als Ausdruck einer gemeinsamen Geistesrichtung, in inniger Verwandtschaft, und eine allgemeine Kunsthistorie wird das Band um die einzelnen Künste nur um so inniger schlingen, als es jetzt, bei der nur getrennten Behandlung, der Fall ist.

Was die Kunstgeschichte anbelangt, so können wir hier unter ihren Begriff die zwei Spezialdisziplinen, die Archäologie und die neuere Kunstgeschichte, zusammenfassen, in dem Sinne einer rein historischen Gebietsteilung, indem der Archäologie die Kunst der Antike, der neueren Kunstgeschichte die vom Mittelalter beginnende als Forschungsbereich zugehört.

---

[1] Z. B.: HANS MEMLINGS sieben Freuden der Jungfrau Maria in der Münchener Pinakothek.

[2] cf. beispielsweise PAUL WEBER, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Straßburg 1894.

Ganz abgesehen von den Diensten, die gerade die Kunsthistorie beider Zeiten für die praktische Dramaturgie, speziell in der Regiekunst, leistet, kommt sie auch für die theoretische Dramaturgie, und zwar in heuristischer Beziehung, in Betracht.

Und hier steht in erster Linie die Archäologie. Nicht nur der große Einfluß, den die griechische Dramatik auf die spätere Kunst des Abendlandes ausgeübt hat, auch deren eigene, so viele Völker weit überragende Entwickelung wird die dramaturgische Forschung, bei Vermeidung aller Überschätzung, immer wieder an die Antike fesseln. Und um ihre Dramatik zu erkennen, dazu bedarf es nicht allein der antiken Literaturgeschichte, sondern einer Kunstforschung, die die gesamte Theatralik der Alten ins Auge faßt. Es muß mit Dank anerkannt werden, daß die Archäologie diesem Zweige des antiken Kunstlebens nach wie vor sympathische Aufmerksamkeit schenkt, und in Verbindung mit der klassischen Philologie auch in didaktischer Hinsicht.

Die Archäologie ist von jeher, seit den Tagen der Renaissance, von der Dramaturgie um Auskunft angegangen worden; die inneren Beziehungen zu ihr haben sich im Laufe der Jahrhunderte fest eingebürgert, so daß es überflüssig wäre, diese in besonderer Detaillierung noch auseinanderzusetzen.

Aber auch die neuere Kunstgeschichte wird, wie bereits erwähnt, wenn auch nicht in diesem Umfange, um Hilfsdienste zu bitten sein.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf die für die Dramaturgie fast gänzlich in Vergessenheit geratene Dramatik des Mittelalters aufmerksam machen. Wie bereits an anderer Stelle [1] bemerkt worden ist, ist das mittelalterliche Drama ein durchaus autochthones gewesen; seine Entwickelung wurde abgebrochen, die rückimportierte Antike nahm ihre Stelle ein. Zugegeben, daß ihre Kunstform gegenüber den Meisterleistungen der Klassik noch primitiv war, zugegeben auch, daß sie nicht ganz und gar wirkungslos in den Orkus der Vergessenheit hinabsank, daß — wie an SHAKESPEARE zu erkennen — in neuen Adern noch das alte, gesunde, eingeborene Blut pulsen konnte — wie die Mischung des Ernsten mit dem Komischen, die Durchbrechung der Einheit des Ortes, die unbeschränkte Personenzahl, der Wegfall des Chores beweisen —

[1] S. 165.

beim Aufsetzen des Propfreises war dem Stamme dennoch die eigene Krone abgeschnitten worden.

Die Dramaturgie macht, fast ausnahmslos, in systematischer wie in historischer Hinsicht den bekannten, auch sonstwo beliebten, „Sprung von der Antike zur Neuzeit", und die gesamte mittelalterliche dramatische Kunst ist lediglich „Literatur" geworden, ein Gegenstand der Literaturgeschichte. Aber was da jetzt im Herbarium der Bibliotheken liegt, was Gegenstand einer nur einseitigen — der literarischen — Behandlung ist, war ehedem eine lebendige, sinnfrohe, sinnenwirkende Darstellung, zeigte Formen der Darstellung, die der Antike und aller nach ihr gebildeten Geschmacksnorm strikte widersprechen — sollten diese Formen nicht mehr Beachtung verdienen?

Die Texte der alten Mysterienspiele erscheinen uns formlos, ermüdend, mitunter ewig in die Länge gezogen und langweilig. Das geben wir offen zu. — Aber sind sie denn zur Lektion geschrieben? Besinne man sich doch, daß ein tagelanges Spiel, wie etwa das Luzerner, auf die Leute jener Zeit doch mindestens ebensoviel Eindruck und intensive Wirkung gemacht haben muß, wie heutzutage die elendigliche Mache eines Stückfabrikanten auf ein blasiertes Publikum von Premierenhabitués. Jene ausgedehnten Spiele haben also gewirkt — ihre Dichter werden von den Chronisten gelobt — zur Darstellung erboten sich die Bürger zahlreich und gern, gründeten sich Genossenschaften; groß war der Aufwand, groß die Freude, und in Massen strömten die Zuschauer von nah und fern herbei. Jene weitschweifigen Handlungen von minutiösester Kleinmalerei in einzelnen nebensächlichen Verrichtungen, die uns heute — nach unseren „Gesetzen" — so unbegreiflich dünkt, müssen auf die Leute doch gewirkt haben, und wir haben uns zu bemühen, jene Kunst ebenso zu verstehen, wie etwa die alter Malerschulen, unbeschadet dessen, daß unser Geschmack sich geändert hat und eine höhere Stufe der Entwickelung repräsentiert. Man mokiert sich bei der Lektüre über die Weitschweifigkeit des Detailkrams, daß z. B. Maria Magdalena, um Jesum zu salben, extra einen Salbenhändler aufsucht und nun ein Feilschen und Handeln beginnt. Ja, kann denn in dieser Abschweifung nicht vielmehr ein Stückchen köstlicher Darstellung liegen? Kann man die Sache nicht auch so auffassen, daß um den gegebenen, legendären Stoff, wie um ein Gerippe, sich die lebendige Darstellung

rankte, froh eine Gelegenheit zu haben, sich selbständig zu zeigen, ein Stückchen Episode aus dem Volksleben darzustellen, mit der Naivetät, die die Kunst jener Zeit überhaupt auszeichnete, die so vielfach weniger auf straffe Form der Komposition als auf inhaltliche Popularität abzielte, die die religiösen Stoffe, voran die Heilsgeschichte selbst, in das intime Milieu der eigenen Zeit kleidete, wie sie die Figuren in die Trachten der Gegenwart hüllte? Man lebe sich nur einmal hinein in solch eine Aufführung, man suche nicht mit den abstrakten Augen der Lektüre, sondern mit darstellender Phantasie sich in die Texte einzufühlen, und man wird unter dem Bibliothekenstaube und der literarischen Tünche ein frisches Farbenbild entdecken, so seltsam es uns auch anmuten mag. Man wird einen viel lebendigeren Eindruck, ja auch reiche künstlerische Wirkung, ahnen, als wenn man bloß aus Referaten und „Literaturdenkmälern" ein „Urteil bildet". Ja, mancherlei Beziehungen zu unserer Zeit können da auftauchen. Auf den Zusammenhang ihrer Technik der „Aufzüge", der Darstellung auf getrennten Bühnen und Wagen haben wir bereits hingewiesen; die historischen Zwischenglieder sehen wir in den Renaissancezeiten in den festlichen Aufzügen allegorischen und symbolischen Charakters, an deren maschinellen Aufgaben sogar Leute wie LIONARDO mitarbeiteten, gewisse Rudimente noch in der späteren theatralischen Hofkunst, der „großen Oper".

Zur Wiederbelebung der Kenntnis der mittelalterlichen Darstellung reicht aber die Literaturgeschichte nicht aus, hier muß die Geschichte der konkreten Kunst, der bildenden Künste, ihre Hilfe leisten.

Und, beiläufig, noch ein Weiteres. Über die gesamte mittelalterliche dramatische Kunst ist nun einmal das Verdikt der ermüdenden Langeweile gefällt: Wer soll sich drei, vier Tage und oft noch mehr ununterbrochen „Spiele" ansehen? Der Gedanke scheint uns entsetzlich, und darum fällen wir das summarische Urteil. Aber sind denn unsere $2^1/_2$ Stunden Theaterabend die unbedingte Norm für alle dramatische Kunst? Viel eher könnte man sagen, daß sie ein Prokrustesbett für die Freiheit der Produktion abgeben. Selbst den größten Dramatiker, SHAKESPEARE, beschneiden und beschnitzeln wir ihretwegen bis zur barbarischen Verstümmelung. WAGNER hat mit seinem „Ring" und der Rückkehr zum „Festspiel" — und zwar hätte er dieses im Mittelalter

ebensogut finden können, wie in der Antike — den Bann gebrochen und ein törichtes „Gesetz“ [1] ad absurdum geführt. Möge

[1] ARISTOTELES soll da wiederum ein „unbedingt wichtiges Gesetz“ offenbart haben. Siehe Poetik 1451a und 1462b. „Jeder schöne Gegenstand — — darf auch nicht jede beliebige und willkürliche Größe haben. Denn das Schöne besteht nicht bloß in bestimmter Ordnung, sondern auch in bestimmter Größe und Ausdehnung.“ — „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer vollständig in sich abgeschlossenen und ein Ganzes bildenden Handlung, und zwar einer solchen, die eine gewisse bestimmte Ausdehnung hat.“ — Charakteristisch ist, wie ARISTOTELES den Vorzug der Tragödie vor dem Epos beweist: „Sie besitzt ferner den Vorzug, daß sie bei geringerer Länge den Zweck ihrer Darstellung zu erreichen vermag. Denn das Gedrängtere macht einen angenehmeren Eindruck, als das durch eine Masse von Zeit verdünnte. Man denke sich nur, daß einer den Ödipus des SOPHOKLES in ebensoviel Verse bringen wollte, als die Ilias!“

Man hat nun daraus schließen wollen, daß die Kunstform des Dramas an ein ganz bestimmtes äußeres Maß gebunden sei, die des Epos jedoch nicht. Allein ein absolutes oder relatives Maß existiert im Ästhetischen überhaupt nicht, es kann weder von irgendwelcher Kleinheit noch Größe eine Grenzbestimmung des Ästhetischen überhaupt abhängen, noch auch innerhalb des Ästhetischen eine Kunstgattung dadurch bestimmt werden. Selbst das Winzige kann ästhetisch wirken, und auch das Kolossale, die Übergröße, jedes verschieden. Zeigt man in Raritätenkabinetts Kirschkerne, auf denen in feinster Arbeit eine Menge biblischen Textes u. s. w. eingraviert ist, so ist der Zweck und die Wirkung des Gegenstandes zweifellos ein ästhetischer, nicht der Fruchtkern als solcher, nicht der Inhalt der Schrift erregt unser Interesse, sondern die Geschicklichkeit, Feinheit, Sauberkeit der Arbeit erregt unsere Bewunderung, durch Einfühlung in die menschliche Leistung ästhetische Freude. Und die Übergröße, bis zur vollen Maßlosigkeit, erweckt den sehr intensiven Eindruck des Erhabenen. An und für sich spricht in den Künsten auch nichts gegen die Relativität des Maßes: eine einige 100 Meter lange Mauer mit einem einzigen, fortlaufenden Gemälde zu schmücken, wie ein Theaterstück vier Tage hintereinander spielen zu lassen und ein 20bändiges Epos zu schreiben. Wenn in der Praxis gewisse Maße eingehalten werden, so sind sie zunächst von äußeren Bedingungen abhängig, nicht von inneren ästhetischen. Daß ein Epos (Roman) beliebig lang sein kann, hingegen ein Theaterstück eine gewisse Spanne Zeit innehält, hängt zunächst davon ab, daß der Leser einer epischen Darstellung nach Belieben die Lektüre unterbrechen und wieder aufnehmen kann, hingegen bei der dramatischen Kunst der Zuschauer zeitlich wie örtlich abhängig ist vom Kunstwerke. Ferner gestatten gewiße soziale Bedingungen, wie Feierabend u. s. w. aus praktischen Rücksichten dem dramatischen Kunstgenusse für gewöhnlich nur eine beschränkte Zeit, auch erzeugt der Aufenthalt in eventuell geheizten, überfüllten Räumen, namentlich bei Leuten, die tagsüber der Beruf angestrengt hat, leicht eine gewisse „Abspannung“, d. h. Ermüdung, die der ästhetischen Rezeptionsfähigkeit Schranken setzt. Aber diese letzteren sind eben nur äußere Momente,

die freie Bahn begangen werden! Es kann eine dramatische Kunst geben auch für andere Leute, als die sind, die abends vom Bureau auf zwei Stunden ins Theater hetzen, um dann ins Restaurant zu eilen. Und ist denn nicht auch in unseren Zeiten die Schaulust so rege, daß wir Tage hintereinander unser Interesse

die unter Umständen wegfallen können. Wenn aber ARISTOTELES die „Übersichtlichkeit" als Grund der Maßgrenzen des Kunstwerkes anführt, so hat er damit an und für sich Recht. Es ist das sogenannte „Gesetz" der „Einheit in der Mannigfaltigkeit", das hier in Frage kommt. Diese Einheit muß in einer „Übersichtlichkeit" liegen, deshalb soll ein Gemälde nicht etwa 10000 Stadien lang sein. Lassen wir die 10 000 Stadien, sie sind Übertreibung. Bei der „Übersichtlichkeit der Anschauung" ist aber zweierlei zu unterscheiden: eine optische und eine intellektuelle. Optisch kann man kein kilometerlanges Gemälde in seiner „Einheit" übersehen, intellektuell wird es möglich. Ob das für die Malerei empfehlenswert sei, ist eine andere Frage. Aber der große „Triumph" von 135 Blättern, den Kaiser MAX dem ALBRECHT DÜRER in Auftrag gab, wird die optische Übersichtlichkeit nicht gewähren, wohl aber die intellektuelle. Nun aber paßt das allgemeine tertium comparationis der übersichtlichen Anschaulichkeit gar nicht auf die dramatische Kunst und das Epos, denn in den letztgenannten Künsten kommt es, da sie in zeitlicher Sukzession perzipiert werden, nur auf die intellektuelle Einheit an, nicht wie bei den bildenden Künsten auch auf eine optische, weil letztere so wie so nicht möglich ist. Die intellektuelle Übersicht ist jedoch beim Drama wie beim Epos völlig gleich. Man kann auch bei einem Epos die Übersichtlichkeit verlieren und wir verlangen für dasselbe die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit, eine einheitliche Idee und eine damit in Zusammenhang stehende übersichtliche formale Gliederung des Stoffes genau wie beim Drama. Und übrigens sind in neuerer Zeit die ewig langen Romane und Epen, aber nur aus äußerlichen Gründen, nicht mehr beliebt: man hat nicht die Zeit und die Geduld mehr, sie zu lesen.

Ein Unterschied der Gattungen läßt sich aus Maßverhältnissen nicht herleiten, und die intellektuelle „Übersichtlichkeit", die beiden Gattungen gemeinsam sein muß, ist an kein absolutes Maß gebunden. Vielmehr kann man sagen: „Je ausgedehnter die Fabel, so lange sie dabei nur (intellektuell) übersichtlich bleibt, desto schöner ist sie nach Seiten der Ausdehnung." Das aber sagt ARISTOTELES, 1451a, selbst. — Und wie der „Ring des Nibelungen" beweist, haben wir in ihm eine viertägige Tragödie, die größte — dem Volumen nach — und eine der größten dem Inhalt nach, die je geschrieben sind, sobald man sich die Mühe gibt, sie nicht bloß als Musik mit dem Ohre, sondern mit dem Geiste zu verstehen. Dann wird man finden, daß sie, trotz ihrer mittelalterlichen Länge sehr „übersichtlich" ist! Eine gewaltige Kunst bedarf auch einer entsprechenden Form. WAGNERS Genius hat hier das aus dem ARISTOTELES gefolgerte Gesetz der „Kürze" ad absurdum geführt, denn es reichte für seine Zwecke nicht aus — was man am besten erkennen kann, wenn man die ursprüngliche, für einen Bühnenabend berechnete Konzeption der Ring-Dichtung „Siegfrieds Tod" vergleicht.

nicht auf eine bestimmte Darstellung zu verwenden vermöchten? Die verschiedenartigen „Industrie-“ u. s. w. Ausstellungen, die heutzutage Mode sind, wirken auf die Mehrzahl der Besucher doch nur als „Schaustellungen“ und man könnte ihnen mit demselben Recht den Vorwurf der Eintönigkeit machen und fragen, wie es Leute geben kann, die vier, acht Tage ihres Lebens von früh bis abends dort zubringen können.

Die Technik, mit der die mittelalterliche Dramatik arbeitete, war darauf zugeschnitten, die Leute tagelang zu unterhalten, sie wußte sehr wohl in bunter Mannigfaltigkeit Abwechselung zu bieten, in der Abwechselung durch heitere und ernste Partien ihr Publikum zu fesseln. Und wenn auch der Reiz, den solche Darstellungen auf die Massen ausübten, nicht allein auf speziell ästhetische Wirkungen ausging, wenn Reiselust, das Verlangen nach Abwechselung, auch religiöse Motive — Motive, die bei Fremdenzustrom zu Volksfesten zu aller Zeit sehr wirksam sind — mitgespielt haben, so ist das nur von untergeordneter Bedeutung. Können wir Modernen nicht auch eine Kunst haben, die, wie schon Bayreuth, uns mit einem intensiveren Interesse fesselt, als es der flüchtige, kurze „Theaterabend“ zu bieten vermag? Könnte unsere moderne, reifere und entwickeltere dramatische Technik nicht eine vollere, reichere Entfaltung zeigen, wenn ihr die äußeren Bedingungen dazu gegeben sind? Man mag über die primitive und naive mittelalterliche Dramatik noch so ironisch lächeln — in diesem Punkte können wir von ihr wohl lernen. — Jedenfalls möge man sie auch in dramaturgischer Hinsicht studieren!

§ 3

Eine besondere Besprechung erfordert als Hilfswissenschaft die Literaturgeschichte, und zwar in mannigfacher Hinsicht. Unter ihrem Titel haben sich nicht allein die speziellen historischen Aufgaben zusammengefunden, die, dem buchstäblichen Wortlaute des Titels entsprechend, ihr eigentliches Gebiet ausmachen sollen: die der Geschichte einer bestimmten Kunst, eben der der Poesie. Von zweierlei Seiten sind ihr noch spezielle Arbeitsgebiete zugeflossen: philologische und ästhetische. Die Beziehungen zur Philologie liegen nahe, da, wo die Literaturgeschichte ihr Material in einer toten Sprache findet, deren gründliche Kenntnis und wissenschaftliche Beherrschung die ohne weiteres selbstverständ-

liche Voraussetzung des Studiums der in jener Sprache zur Darstellung gekommenen Kunstdenkmäler bilden muß. Diese rein praktischen Beziehungen haben daher die Arbeit der Literaturgeschichte eng verknüpfen müssen mit der Behandlung der historischen Sprachen; aber auch für jede lebende Sprache gilt hinsichtlich ihrer Literaturgeschichte, da diese die Dokumente einer langen Spanne historischer Zeit, in denen auch die noch lebendige Sprache sich umformt, zu behandeln hat, dasselbe. So ist die Literaturgeschichte der Völker der Antike zweckmäßig von den Kennern der antiken Sprache und des antiken Lebens behandelt worden, von den Altphilologen, die deutsche von den Germanisten u. s. w.

Aber zu diesen rein inhaltlichen Beziehungen tritt noch eine andere hinzu: die der Methode. Die sogenannte philologische Methode ist die „exakte" gemeinsame Methode aller der historischen Disziplinen geworden, denen sprachliche Dokumente zum Gegenstande historischer Spezialuntersuchung werden; die Altphilologie hat, vornehmlich im Laufe des vorigen Jahrhunderts, diese Methode ausgebildet und sie überall da, wo die Forschung auf Texten beruht, wo sie selbst als Hilfswissenschaft einzutreten hat, mitgebracht und ihr zur Anerkennung verholfen. Somit ist sie zur „historisch-philologischen" Methode in einer weiteren Fassung des Begriffes geworden, in der Literaturgeschichte ganz speziell; und hier hat sie ihre ausgezeichneten Resultate gebracht in der sorgfältigen Bearbeitung der Texte der Literaturdenkmäler und in der Detailarbeit der rein historischen Untersuchung des Materiales.

Außerdem hat die Beschäftigung mit den Kunstdenkmälern der Dichtung die Literaturgeschichte auch zu ästhetischen Problemen führen müssen. Die Kunstformen ihres Materiales, der Poesie, gehören in ihr eigenstes Fach, als Historie eines speziellen Gebietes der Kunst, hinein, die rein sprachlichen Formen der Metrik u. s. w. stehen mit den darauf bezüglichen Untersuchungen am Kreuzungspunkte zwischen Literarhistorie, Ästhetik und Philologie. Aber eben gerade bei dieser Wegkreuzung darf die Orientierung nicht verloren gehen, müssen die Hilfswissenschaften als solche klar und bestimmt erkannt werden.

Die Literaturgeschichte ist selbständige Wissenschaft, und Philologie und Ästhetik stehen mit ihr nur im Verhältnisse der Hilfswissenschaft. Die Philologie ist, wie wir betont haben, selbständige Wissenschaft als Sprachwissenschaft, in der allgemeinen

Historie wie in den speziellen historischen Disziplinen ist sie und kann sie nur Hilfswissenschaft sein, wie für die „Kunst"-Geschichte, die allgemeine Historie und die Archivwissenschaft. Denn die Aufgabe der Literaturgeschichte ist und bleibt — es wird das wohl niemand bestreiten — die Geschichte der Dichtkunst, und nicht die Geschichte einer Sprache, noch gar deren rein sprachwissenschaftliche Untersuchung als etwa Grammatik.

Das muß besonders beachtet werden, um das Verhältnis der Literaturgeschichte zu unserer Disziplin klar zu stellen. Die Literaturgeschichte hat sich, wie wir oben bemerkten, mit der Philosophie — letztere in der Separatabteilung der allgemeinen und speziellen Ästhetik, der „Kunstphilosophie", und auch der Metaphysik (sofern letztere sich über das „Schöne" explikativ und normativ den Kopf zerbrechen wollte) — bisher mehr oder weniger geschwisterlich die Dramaturgie aufgeteilt. Als Gattung der Dichtkunst nahm sie das Drama nach altem Rechte als Domäne für sich in Beschlag.

Wenn wir der Dramatik Recht und Bedeutung einer selbstständigen Kunst sichern, die Dramaturgie zur selbständigen Disziplin erheben wollen, so wird damit die Isolierung wie von der Philosophie und der Ästhetik, also auch von der Literaturgeschichte gefolgert werden müssen,[1] allein durchaus nicht in dem Sinne, daß sie nichts mehr miteinander gemeinsam hätten. Vielmehr ist — namentlich was die Literaturgeschichte betrifft — das gegenseitige Verhältnis um so fester geworden, weil klarer. Die Lite-

[1] Woraus man aber nicht den törichten Schluß zu ziehen braucht, daß 1. alle bisherige dramaturgische Arbeit der Literarhistoriker verfehlt sei, noch 2., daß es in Zukunft jedem sozusagen bei Strafe verboten sein solle, sich mit dramatischen Dingen zu befassen.

Solcher Disput wäre eigentlich überflüssig. Männer der Wissenschaft sollen sich nicht wie die Kellner um die Tische streiten, wo sie zu bedienen haben.. Aber mitunter ist es auch gut, Selbstverständliches zu Protokoll zu geben. Hat die Philosophie die Psychologie, die Geographie die Ethnologie mit verwaltet, so werden sie, wenn die Arbeitsteilung notwendig, ein nobile officium darin sehen müssen, den Lehrling schließlich als gleichberechtigten Gesellen oder Gehilfen anzuerkennen. Für die Ausbildung müssen diese Dank sagen!

Aber: Wenn bisher die Literaturgeschichte die dramaturgischen Probleme verwaltet hat, so folgt daraus noch nicht, daß alle Dramaturgie Literaturwissenschaft sei und bleiben müsse, sondern nur, daß die Literaturhistoriker Dramaturgie getrieben haben, und, wie extra gesagt werden soll, sich damit Dank und Verdienst erworben haben.

raturgeschichte bleibt für die Dramaturgie eine der wichtigsten Hilfswissenschaften, für ihre genetische, also die historische Untersuchung mit die wichtigste.

Nicht die Geschichte der dramatischen Kunst in toto wird oder kann die Literaturgeschichte eruieren, wohl aber die sehr wichtige Geschichte des dramatischen Manuskriptes. Die konkrete dramatische Darstellung ist, mit ihrer konkreten Erscheinung, vergänglich, und was vom Drama in der Geschichte übrig bleibt, ist oft allein nur das Manuskript. Aus ihm muß der Historiker die Geschichte der Kunst rekonstruieren, so gut es geht, wie der Historiker der bildenden Kunst aus den Rissen der Architektur verschwundene Bauwerke, oder aus Zeichnungen und Stichen verloren gegangene Gemälde. Allein der letztgenannte Historiker hat neben den Dokumenten noch die überwiegende Fülle unzerstörter, noch lebendiger Kunstwerke zum Studium und Vergleiche, dem Historiker des Dramas bleibt nur das Manuskript und der Bericht. Und studiert man den Riß, die Zeichnung einer Architektur, so ist die konkrete Anschauung des Werkes andeutend gegeben — die konkrete Darstellung des Bühnenstückes jedoch mit dem Manuskripte nicht. Über die konkrete Kunst, die Darstellung, muß sich der Historiker aus Berichten informieren, falls nicht die Werke bildender Kunst hie und da Material liefern, aus Berichten, die er zerstreut findet in den verschiedensten Dokumenten der Historie, der allgemeinen, der ‚Kulturgeschichte, der Technik, den Biographien u. s. w., wie die Archäologie z. B. aus des PAUSANIAS und HERODOTS Berichten Kenntnis von vergangenen Bauwerken schöpft.

Aus dem Manuskript des Dramatikers läßt sich jedoch Ideeninhalt und Strukturform des Werkes in gewissen Grenzen hinreichend erkennen und somit eine, wenn auch abstrakte, so doch immerhin fundamentale Basis für die Geschichte des Dramas gewinnen und, wenn die künstlerische Phantasie nachhilft, ein bedingter Schluß auf die ästhetische Wirkung ziehen. Und zweitens ist das Manuskript die treue Bewahrerin der speziellen Kunstform der Sprache, die mit ihrer ästhetischen Wirkung einen — wenn auch zeitweise überschätzten — Anteil an der ästhetischen Gesamtwirkung des Dramas besitzt. Das Manuskript, als sprachliches Dokument überhaupt, steht also innerhalb der Historie gerade der Literaturgeschichte am nächsten zur Bearbeitung; seine Einreihung in die

Geistesgeschichte der gesamten Kunst wird von der Literaturgeschichte daher auch am zweckmäßigsten behandelt werden, ganz abgesehen davon, daß das gemeinsame Element der Sprache — in Dichtung wie im dramatischen Manuskripte — der historischen Detailuntersuchung und ihrer speziell philologischen Methode einen in gewisser Hinsicht sicheren Anhaltspunkt für die rein historische Forschung bietet. Somit wird die Literaturgeschichte, die wiederum ihrerseits sich der Hilfswissenschaft der historischen Sprachforschung bedient, in bezug auf die Erforschung rein historischer Data, auf Textkritik u. s. w. eine der wichtigsten historischen Hilfsdisziplinen der Dramaturgie sein und bleiben.

Auch die Philosophie, wenn man ihren Begriff nicht allzu eng faßt, wird nicht ganz auszuscheiden haben. In jeder Kunst dokumentiert sich ein Stück Weltanschauung, in den bildenden Künsten nicht minder wie in den „redenden". Aber während dort die Weltanschauung nur in concretis niedergelegt ist, in sinnlichen Anschauungen, die dieselbe nur in ästhetischen Assoziationen beherbergen und deshalb wiederum nur unter der Bedingung einer gewissen Relativität lösbar machen, können die Künste, denen das Wort als Ausdruckmittel der Ideen gegeben ist — an erster Stelle die Dichtung, an zweiter die Dramatik — die Ideen direkt formulieren. Fassen wir nun die Philosophie etwas weiter auf, als sie gewöhnlich fachmäßig aufgefaßt wird, sehen wir in ihr die systematische und historische Wissenschaft der Weltanschauung überhaupt, so werden engere Berührungspunkte auch zur Kunst gegeben sein, und damit auch zur dramatischen. Gewisse Data der Weltanschauung — beispielsweise das Tragische — enthalten Probleme der Weltanschauung, für die auch schon die allgemeine Ästhetik die Philosophie zur Hilfswissenschaft erbitten muß. Und, wie ich noch bemerken möchte, ist auch die Kunst, namentlich in historischer Hinsicht, sehr wohl geeignet und berechtigt, der Philosophie, als Wissenschaft von der Weltanschauung, Material zu geben. Man wird, um ein Bild der griechischen Weltanschauung zu gewinnen, gut tun, auch die Tragiker und die Komiker mit in Betracht zu ziehen, denn wie die Hellenen das Lebensproblem verstanden, das hört allein man nicht in dem Garten des Akademos noch der Stoa poikile, dazu haben AISCHYLOS, SOPHOKLES, EURIPIDES und ARISTOPHANES — ja gerade der auch! — ein Wörtchen mit zu sagen.

Ich kann mir nicht versagen, zum Schlusse in puncto der Literaturgeschichte ein Paralipomenon noch anzufügen. Daß ich damit bei gewissen Leuten in ein Wespennest greife, weiß ich sehr wohl, und dem Vorwurfe der „gänzlichen Unwissenschaftlichkeit" sehe ich in meinem unbescheidenen Bönhasentume ebenfalls entgegen.

Die Literaturgeschichte ist nach unserer, mehrfach erwähnten, Auffassung eine Geschichte der Kunst, denn die Dichter produzieren aus künstlerischen Absichten und die wissenschaftliche Aufgabe kann nur die sein, die Geschichte des poetischen Kunstwerkes als solches zu erforschen und aufzuzeigen, als Teilarbeit in den Literaturströmungen einzelner Völker und einzelner Zeiten, als Gesamtarbeit in der Geschichte der Weltliteratur und als allgemeine vergleichende Literaturgeschichte. Allein nicht durchweg wird die Literaturgeschichte im Sinne einer Kunstgeschichte betrieben. In der modernen Literaturgeschichte überwiegt, namentlich im akademischen Betriebe, die Philologie, und zwar oft dermaßen, daß die Hilfswissenschaft recht eigentlich dominiert und den Platz einnimmt, der der Wissenschaft selbst gebührt. Unter den mannigfachen Ursachen, die zu diesem Zustand geführt haben, spielen äußere akademische „Fach"-Verhältnisse eine wesentliche Rolle, wir werden später darauf gern Rücksicht nehmen. Hier kommt es nur darauf an, auf diesen Zustand hinzuweisen und offen auszusprechen, daß wir ihn beklagen, wie er denn auch von gar vielen beklagt wird.

Das Interesse an der Literatur ist heutzutage rege wie je — und wenn sich die Jugend hoffnungsvoll der Hochschule naht, hat sie das ehrliche Bestreben, durch die Fachwissenschaft in das Verständnis der Dichtkunst eingeführt zu werden. Aber wie oft werden den hungrigen Seelen statt des erhofften Brotes Steine und Schutt gereicht! Man muß das am eigenen Leibe erfahren haben, was das heißen will.

Wenn die offiziell traktierte Literarhistorie das literarische Produkt so oft nur vom Standpunkte der Philologie aus bearbeitet, wenn die literarhistorischen Vorlesungen vornehmlich vom Standpunkte der Grammatik und Textkritik aus betrieben werden, so ist das ein Mißstand. Ein Studium der Literaturgeschichte ist heutzutage nur möglich, wenn der Studierende, falls er ein Examen machen will, was doch vorauszusetzen ist, eine der neueren Sprachen als sein Studienfach wählt. Er muß ganz speziell Philologe werden.

das ist die conditio sine qua non des Studiums der Geschichte der Dichtkunst. Ja selbst für ein sogenanntes „Nebenfach" wird er nur dann zum Examen zugelassen, wenn er in dem langsamen Schritte der philologischen Dressur, mit grammatikalischer Ausrüstung und so weiter vor dem prüfenden Auge des Obersten vorbeiparadieren kann. Kenntnisse in der Strategie und der eigentlichen Geschichte der Kriegskunst sind Nebensache, Hauptsache ist, daß der Mantel gerollt und Flick- und Putzwerk richtig gehandhabt wird.[1] Die Literaturgeschichte als solche ist aus dem Prüfungsplan einiger Universitäten überhaupt geschwunden, es heißt statt dessen „Französisch", „Deutsch", „Englisch" — in diesen Fächern lasse man sich prüfen.

Nun aber erfordert erstens einmal die Beschäftigung mit den sprachlichen Einzelheiten eine ganz gehörige Menge Zeit, um nicht zu sagen den ganzen Mann für sich, falls auch nur ein annähernd hinreichendes Wissen auf einem solchen Gebiete erreicht werden soll; der Studierende hat daher die ihm verfügbare Zeit zum weitaus größten Teil auf die rein philologischen Dinge zu verwenden, auf die Vorarbeiten der Hilfswissenschaft. Zum anderen aber: Sprachliche Begabung und literarische Neigung sind nicht immer beisammen, ja speziell philologisch-wissenschaftliches und dichterisch-wissenschaftliches Interesse und Begabung wohnen sehr oft getrennt in verschiedenen Köpfen. Was ist die Folge? Der, der an die Literaturgeschichte herantritt, um hier den Wunderwald der Poesie an der Hand eines erfahrenen Wegweisers zu durchwandern,

---

[1] Ich kann aus eigener Erfahrung folgendes berichten: Als an einer großen, sehr großen Universität Deutschlands — es ist schon lange her! — ein Examinand, nachdem er mehrere Jahre literargeschichtliche Vorlesungen und Übungen gehört, als Nebenfach zur Kunstgeschichte die Literaturgeschichte als Prüfungsgegenstand erbat, wurde ihm vom Ordinarius dieses Faches rundweg geantwortet: „Literaturgeschichte prüfe ich nicht! Ich prüfe nur Germanistik. Und ich lege Ihnen im Examen mittelhochdeutschen und althochdeutschen Text vor, den Sie mir grammatikalisch zu erklären haben. Auch im Gotischen müssen Sie wenigstens einige Kenntnisse haben." Und dabei blieb es. Der Ulfilas, der einst in heißer Sommerszeit manche Stunde traktiert worden war, flog in die Ecke, die andern „Texte" flogen ihm nach, selbst der liebe Walther von der Vogelweide und der Gottfried von Straßburg. Denn auch ein Examinandus kann seinen Dickkopf haben. Statt der Literaturgeschichte ward ein anderes Nebenfach gewählt, in acht Wochen eingepaukt und — das ist der Humor bei der Sache — mit „gut" bestanden.

das Leben und Weben zu verstehen, das in dieser so unendlich reichen und mannigfachen Flora waltet, tritt erstaunt zurück, wenn er sieht, daß man ihm zumutet, anstatt der erhofften Botanik, organische Chemie und Düngemittellehre zu treiben. Oder soll er sich nicht wundern, wenn er ein fünfstündiges Kolleg über GOETHEs Faust hört, und am Schlusse des Semesters der Herr Professor endlich, so par occasion, noch ein bißchen auf GOETHEs Dichtung zu sprechen kommt, nachdem er vorher die ganze Faustsage in allem möglichen historisch-philologischen Detailkram, bis zum letzten Flugblättchen herab, samt Aufzählung von Nach- und Neudrucken, samt Textkritik und samt den vielen Kontroversen, die jener mit seinen verehrten Kollegen vom Fach kampfeslustig durchgepaukt, vorgesetzt bekommen hat? „Wissenschaftliche Gründlichkeit" wird man sagen. Aber das noch unverdorbene Gemüt des Schülers wird sich fragen: Warum kann nicht ebenfalls mit wissenschaftlicher Gründlichkeit GOETHEs Faust seinem dichterischen Inhalte nach erklärt werden, seine Entstehung aus dem inneren und äußeren Leben des Dichters, aus den geistigen Postulaten der Zeit heraus — die Erklärung und Deutung der einzelnen Kommentatoren, und der Vergleich mit den Weltgedichten anderer Zeiten, anderer Nationen? — Ja, warum denn nicht? Warum muß er denn, wenn er nicht Philologe, sondern Literarhistoriker werden will, statt in die Details der Geschichte der Kunst eingeführt zu werden, z. B. Gotisch als Laut- und Flexionslehre durchstudieren und auswendig lernen, in stundenlangen Privatissime- sed non Gratisübungen, die für Sprachwissenschaftler hoch interessant, für manchen andern aber nicht interessant sind? Die literarhistorische Stockphilologie hält das andere für „philosophisch", oder gar für „ästhetisch" — was ihr der Inbegriff alles Verachtenswerten ist;[1] sie verhindert geradezu das Eingehen auf Philosophie (!) oder gar ästhetische Elemente, denn sie sind ihr wohl nicht recht geheuer oder könnten

[1] Als einmal bei Gelegenheit einer Gelehrten-Versammlung mit speziell literarhistorischer Tendenz eine wissenschaftliche Kapazität ganz ausgezeichnet über GOETHE sprach, erklärte einer der anwesenden Herren, der Ordinarius für Literaturgeschichte an einer großen Universität (des Auslandes!), mit ironischem Lächeln den Vortrag für „unwissenschaftlich", weil er „ästhetisch" gewesen sei. Es war aber notabene von „Ästhetik" weder etwas gesprochen worden, noch sonst etwas Ästhetisches in der Rede enthalten. Der Vortragende hatte nur die Sünde begangen, von GOETHEs Geistigem etwas zu geben, anstatt mit irgend einer literar-philologischen Mückenseiherei aufzuwarten.

den Eindruck von „Unmethodischem" machen, d. h. wider die Zunftregel verstoßen.

Und nun die Folgen. Der angehende Literaturstudierende sieht sich in die Lage versetzt, entweder das kaudinische Joch des rein grammatikalisch-sprachlichen Studiums anzuerkennen, oder — abzuschwenken, wenn, wie so vielen, das seinen Interessen nicht entspricht. Im ersten Falle verwendet er seine Zeit nicht für das, was Hauptsache ist, sondern für die Nebensache. Im letzteren Falle fliegt er aber vielleicht als lustiger Schmetterling hinaus ins freie Literatentum, nachdem er aus eigener Wahl, autodidaktisch hie und da und dort das aufgelesen hat, was ihm gerade brauchbar erscheint; dabei aber wird ihm, und mag er in der literarischen Produktion noch so Hervorragendes leisten, die historische Ausbildung im Fache, zwecks deren er einst die Universität aufsuchte, versagt bleiben, und außerdem wird er niemals dazu berufen sein können, selbst mit seinem Wissen und Können die kunstbeflissene Jugend zu lehren. Die einseitige Festlegung der Literaturgeschichte auf Philologie erhält dagegen den Zustand, daß das Fach Domäne der Hilfswissenschaft, rund herausgesagt, bei der Zunft, bleibt und daß dem frevelhaften Eintritt der Bönhasen weise vorgebeugt wird. Natürlich: Wer die Lizenz haben will, muß Schüler jener Meister sein, und um dereinst Schüler selbst zu werben, um der Jugend die Kunstgeschichte der Dichtung zu lehren, muß er sich darein schicken, die Hilfswissenschaft zu treiben, statt die Wissenschaft selbst.

Ist's ein Wunder, wenn er dann schließlich selbst in den gewaltigen Künstlern der Dichtung nur die Erzeuger von „Quellen", „Texten" und die Verfertiger von Handschrift A, B, C sieht? Darf man hingegen nicht die unbescheidene Meinung haben, daß die Dichter zu anderen Zwecken schufen, als um die Welt der Zukunft mit Varianten und Sprachformen zu beglücken?

Ja, und ist es ein Wunder, wenn heutzutage zwischen der literarischen Wissenschaft und der literarischen Produktion eine tiefe Kluft besteht? Hüben das philologische Mandarinentum, das eigensinnig — wohl fühlend warum! — das Terrain zähe besetzt hält — dort ein zügelloses, experimentierendes Literatentum? Ich meine durchaus nicht, daß der Literarhistoriker deshalb auf dem Katheder sitze, um Dichter zu züchten. Forschung und Produktion sind zweierlei. Aber letztere kann sich an ersterer schulen, und

wenn die Literarhistorie sich mehr um die Kunst bekümmern wollte, die doch nun einmal das Wesen ihres Stoffes ausmacht, dann würde der angehende Produktive von der Hochschule ein Wissen empfangen, aus dem er selbst eine Anregung und fruchtbare Direktiven empfinge. Und außerdem hat das „Fach" nicht nur zu „forschen", sondern auch zu unterrichten, ganz offenkundig auch diejenigen, die der heranwachsenden Jugend Lust und Freude an der Kunst nationaler und fremder Dichtung erwecken und ihre Wißbegierde befriedigen sollen![1]

Man wird mir entgegenhalten: Die philologische Methode der Literaturgeschichte ist notwendig; erst ihr verdanken wir die Ergebnisse exakter Forschung, die den Grundstock einer wirklichen Geschichte, d. h. der Tatsachen und Daten, der Literatur bilden. Das wird von niemandem bestritten werden, und wir haben oben bereits selbst in Rücksicht auf unsere Disziplin darauf hingewiesen. Aber immer muß sauber getrennt werden zwischen Sprachwissenschaft und deren Verwendung als Hilfe zu spezieller literarhistorischer Detailforschung und der eigentlich literarhistorischen Aufgabe. Ich weiß auch, daß die philologische Detailforschung mit ihrer Methode als ein unbedingter Fortschritt anzusehen ist gegen jene frühere, die man die „ästhetische" nannte, obgleich das Wort da mehr im Sinne von „Schöngeisterei", als dem einer wissen schaftlichen Ästhetik verstanden werden muß. Wenn also ehedem das Material der Dichter aller Zeiten mehr im Sinne schöngeistiger Räsonnements und Schwärmerei vorgetragen wurde, so wurde es, als die historischen Disziplinen aus der Spekulation heraustraten zur objektiven Tatsachenforschung, höchste Zeit, daß auch in die Literaturgeschichte ein neuer Zug kam. Der Literaturprofessor soll etwas anderes vortragen, als sein persönliches Entzücken über die Schätze der Weltliteratur — die Jugend mit keinem Schaum nähren. Aber immerhin ist und bleibt Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte nicht ein und dasselbe.

Es heißt trotzdem die Sache vollkommen auf den Kopf stellen, wenn die Hilfswissenschaft für die Hauptwissenschaft ausgegeben wird. Und das geschieht, sobald an Stelle eines selbständigen Literaturstudiums die Sprachwissenschaft gesetzt

[1] Wie es z. B. RUDOLF HILDEBRAND neben aller philologischen Gelehrsamkeit so trefflich vermochte!

wird, die das weite Gebiet der poetischen Kunst einseitig beherrschen will.

Man wird sagen: In der sprachwissenschaftlichen Behandlung der Literaturdenkmäler liegt die einzige Voraussetzung von deren tieferem Verständnis, also muß das Studium derselben an das der Sprache gebunden sein, also das Examen auf philologische Kenntnisse zugeschnitten sein.

Mit Verlaub! Philosophie und Kunstgeschichte sind doch auch Wissenschaften. In jener hat die Sprachwissenschaft und die philologisch-historische Methode ebenfalls nach und nach die Fundamente, die Quellen der alten und neuen Philosophie, neu und nutzbringend bearbeitet, für gute Ausgaben gesorgt, die Texte verbessert und viel wichtige historische Detailarbeit geleistet. Und heutzutage wird die Philosophie ohnehin mehr im historischen Sinne behandelt, als im systematischen, es wird darum im Examen hauptsächlich Geschichte der Philosophie geprüft und nicht „philosophiert". Aber man faßt vernünftigerweise die „Geschichte der Philosophie" nicht im Sinne der Hilfswissenschaften auf, man läßt jene allein auf den Exerzierplätzen des fachlichen Detailstudiums sich tummeln und verweist die eigentliche Philosophie nicht hinter den Zaun ins wissenschaftliche Zuschauerpublikum, sondern man behandelt die hilfswissenschaftlichen Vorstudien und Voruntersuchungen nur als die notwendigen Voraussetzungen, man richtet den akademischen Unterricht und die Prüfungen auf das ein, worauf es ankommt: Auf die philosophischen Probleme und deren Geschichte. Und hier bietet sich genug Arbeit, um ein Fach auszufüllen. Wer aber in einzelnen Spezialgebieten selbständig für sich und die Wissenschaft historisch forschen will, der weiß ebensogut, wie ein jeder andere, daß er die Quellen im Urtext lesen und die textkritischen Kommentare in Rücksicht zu ziehen hat. Aber die wissenschaftliche Teilarbeit, die hier vor allem der antiken Philologie zufällt, sorgt dafür, als eine Wissenschaft für sich, daß der „Dilettant", der Mann vom anderen Fache, das Arbeitsmaterial wohl vorbereitet und geordnet vorfindet.

Und ebenso ist es in der Kunstgeschichte. Wer wollte auch hier das Examen auf die Hilfswissenschaften zuspitzen, die Quellen textkritisch behandeln? — Keine historische Wissenschaft schließt die spezielle Quellenforschung aus — aber sie zur Hauptsache zu machen, und darum handelt sich unsere ganze Polemik, fällt ihr

vernünftigerweise nicht ein. Sie weiß, daß der Stoff selbst genug Historie in sich hat und richtet ihr Hauptaugenmerk im Unterricht und in der Prüfung auf diesen, obgleich sie wohl dafür sorgt, daß die Hilfswissenschaft zur Kenntnis für jeden bereit steht.[1] Mit vollem Recht sprach sich ein Gelehrter und Meister, wie ANTON SPRINGER, dagegen aus, daß die kunstwissenschaftlichen Fachvorlesungen mit nichts anderem als detaillierten Voruntersuchungen ausgefüllt werden sollten, er sagte, Kunstgeschichte sei etwas anderes als Kunstarchivwissenschaft.

Und nun zu einem Letzten. Man wird mir entgegenhalten, daß mein Bild zu schroff, verzerrt gezeichnet sei. Die Literaturgeschichte als solche besteht wohl in dem Lehrplan, sie wird auch oft, im ganzen und in Details, gelesen. Das räume ich gern ein. Ich weiß auch, daß es mit der Zeit besser geworden ist und daß hervorragende Literaturforscher auch heute noch die Geschichte der Dichtung zum Hauptzweck ihrer Wissenschaft und ihrer Vorträge machen, ja einzelne selbst die neuesten Erscheinungen der Literatur behandeln.[2]

Aber im allgemeinen ist es richtig, daß der gegenwärtige Betrieb der Literaturgeschichte noch sehr beträchtlich auf dem Boden der Philologie verankert ist — die Prüfungsordnungen der Universitäten erweisen es deutlich. Und wenn wir die Arbeit gewisser literarischer Gesellschaften, die sich mit ihren wissenschaftlichen Bestrebungen an die Namen und die Produktion von Klassikern heften, betrachten, so sehen wir, daß die wissenschaftliche Arbeit vielmehr dem Kärrnertume gilt, als dem Königsbau! Eine Schillergesellschaft — ich spreche nur von einer solchen — kommentiert wohl jeden Zettel aus dem Nachlasse,[3] holt den Briefwechsel mit entferntesten Personen herbei — alles ganz gut! — aber kümmert sie sich wohl darum, daß die Ideen, die Werke

[1] So versteht es sich von selbst, daß für die Historiker Urkundenlehre gelesen wird, die Prüfungsordnung sie aber übergeht. Und wer die Philosophie intensiver betreiben will, wird nicht nur einmal ein philologisches Kolleg oder Seminar über PLATO und ARISTOTELES mit Interesse und Gewinn besucht haben.

[2] So z. B. — um nur solche zu nennen, die unserm Stoffe nahestehen —: LITZMANN, der in seinen Vorträgen über das moderne Drama und über IBSEN sich so reiche Verdienste erworben hat, und MAX KOCH.

[3] Köstlich persifliert und zwar von einem Fachgenossen, in JOH. SCHERRS — über den man sonst denken mag, wie man will — Satire: „De botulo sive sanguiculo insaniente tractatus etc. („Vom Zürichberg", Skizzenbuch 1881.)

SCHILLERS lebendig im Volke wirken, überwacht sie nur einmal die Aufführung von den Dramen auf deutschen Bühnen, legt sie nur einmal Protest ein gegen eine unwürdige Darstellung? — Mit Dank mag aber hervorgehoben werden, daß die Shakespearegesellschaft neben literarhistorischen Aufgaben werktätig auch für die künstlerisch-praktischen Interessen eintritt.

Viertes Kapitel

Die Methoden der Dramaturgie

Es ist bereits früher in dieser Schrift darauf hingewiesen worden, daß mit der Fundierung und Erweiterung des Arbeitsplanes der Dramaturgie als Wissenschaft auch eine Erweiterung der Methode stattzufinden habe, indem die bisherigen, entweder die spekulative, welche die Kunstphilosophie hereinbrachte, oder die normativ-kritische, welche fast ausschließlich auf die speziell ästhetisch-dramaturgischen Probleme angewandt wurde, nicht mehr allein das gesamte Arbeitsgebiet unserer Wissenschaft beherrschen können. Darum soll hier, wenn auch nur kurz und summarisch, noch auf die Frage nach der Methode eingegangen werden.

Fürs erste muß geschieden werden zwischen denjenigen Methoden, die die Hilfswissenschaften als solche für sich allein erfordern, und jenen Methoden, die die Dramaturgie in selbständiger wissenschaftlicher Bearbeitung ihres Materiales anzuwenden hat.

Ganz im allgemeinen aber wird gesagt sein müssen, daß das qualitativ sehr verschiedene und differenzierte Arbeitsgebiet der Dramaturgie auch eine sehr bunt besetzte Palette von Methoden in der Hand haben muß; in keinem Falle jedoch darf angenommen werden, daß eine einzige Methode als Universalmittel zu gelten habe. Die Hilfswissenschaften, die in Betracht kommen, verfügen fast über die ganze Skala der Methoden, von der Induktion der vergleichenden Naturwissenschaften an bis zur rein spekulativen Behandlung der philosophischen Probleme, sie alle im einzelnen aufzuführen, würde überflüssig sein.

Für die selbständige Behandlung des Stoffes ergeben sich aber gewisse hauptsächliche methodische Richtungen, auf die wir etwas näher einzugehen haben. Man kann im allgemeinen sagen: Die Methode der Dramaturgie deckt sich mit der der Ästhetik überhaupt. Für die Ästhetik aber ist in ihrem Umbau zu einer zeit-

gemäßeren Wissenschaft gegenwärtig mehr denn je das Problem ihrer Methode gestellt, ein Discours sur la méthode zurzeit gerade aktuell. Man sagt, daß die alte Ästhetik den Weg der Deduktion fast ausschließlich gegangen sei, die neuere dagegen den induktiven einzuschlagen habe.[1]

Das ist im allgemeinen richtig und trifft auch für die Dramaturgie zu. Wenn aber diese Begriffe in speziell methodologische Erwägung gezogen werden sollen, so sind einige Worte der Erläuterung und Ergänzung notwendig. Deduktion und Induktion sind, im streng methodologischen Sinne, für die wissenschaftliche Praxis nicht kategorisch geschieden. Eine reine, absolute Deduktion wie eine absolute Induktion tritt im wissenschaftlichen Betriebe niemals isoliert auf, selbst der berühmte ordo geometricus der Spinozistischen Ethik hat seine verborgene, geheime Induktion, denn mancherlei von dem, was den Inhalt der „Axiome" und Definitionen bildet, enthält nichts anderes, als allgemeine, erst aus der Erfahrung abgeleitete Obersätze. Und selbst die exaktesten Naturwissenschaften, für die die Methode der Induktion seit BACO und J. ST. MILL als die ausschließliche gilt, treiben ihre Weberschiffchen nicht nur ausschließlich nach der einen Seite, sondern lassen sie ebenso auch mit dem Faden des Schlusses wieder zurückfliegen, z. B. bei der Prüfung verschiedener Hypothesen,[2] sowie bei der methodischen Anlage von neuen Versuchsreihen. Und schließlich verhalten sich im gesamten Leben und Weben der Wissenschaft Induktion und Deduktion wie Aufstrich und Abstrich beim Geigenspiel: beide ergänzen sich, wenn ein ordentliches Stück gespielt werden soll.

Wenn wir jedoch in unserem Sinne einen gewichtigen Unterschied zwischen beiden Wegen machen und insbesondere der Induktion das Wort reden, so meinen wir damit folgendes: Die vorurteilslose Eruierung von Tatsachen und die Erweiterung des Tatsachengebietes überhaupt muß in den Vordergrund treten, nicht allein die spekulative Deduktion des Räsonnements, noch die normative Kritik das Feld beherrschen; an Stelle der schöngeistigen Räsonnements und des ästhetischen Wertstreites muß die Ästhetik, und mit ihr unsere Wissenschaft, an erster Stelle die objektive, vorurteilsfreie

[1] Siehe FECHNER, „Vorschule der Ästhetik", S. 1 u. folg.

[2] Vergl. dazu: WUNDT, Logik II, 1, 3, 6. Die Induktion als Methode.

Forschung setzen. Was wir an der sogenannten naturwissenschaftlichen Methode bewundern, ist der stete vorsichtige Gang von unten nach oben, das Vermeiden vorschneller Schlußfolgerungen bei der Aufstellung von Behauptungen allgemeiner Tendenz, für die die volle Unterlage aus der objektiven Prüfung der Tatsachen noch mangelt, vielmehr jenes schrittweise und stufenmäßige Aufsteigen vom Besondern zum Allgemeinen, an Stelle der bloßen Ableitung von Urteilen über das Einzelne aus allgemeinen Thesen, die selbst erst wieder entweder syllogistische und synthetische Konglomerate von erfahrungsarmen Gedanken oder einfache Behauptungen sind. Was uns die deduktive Methode verleidet, ist die rein spekulative Behandlung der ästhetischen Probleme, die in den Systemen mehr Wolkenpaläste geschaffen, als ein sicher fundiertes Haus aus allmählich zusammengetragenen Bausteinen der Forschung errichtet hat.

Die Ästhetik hat daher, wie schon erwähnt, bezüglich ihrer Methode Kehrt zu machen, zunächst, anstatt ihr Erfahrungsgebiet künstlich zu beschränken und über die wenigen, noch dazu willkürlich dressierten Tatsachen zu spekulieren, vielmehr erst das Tatsachengebiet zu erweitern, alsdann aber so, wie die vergleichenden Naturwissenschaften, aus den Ergebnissen unvoreingenommener Forschung ihre Schlüsse zu ziehen. Der philosophische Tiftel reiner und willkürlicher Spekulation wird den Schatz der Erkenntnisse ebensowenig erweitern, wie der Göpelgang der Normkritik, der höchstens für das tägliche Brot die Spreu vom Weizen scheidet, aber keine neue Frucht hereinbringt.

Allein bei dem Rufe nach induktiver Forschung als Methode, im Gegensatz zu deduktiver Spekulation, wird der Einwurf erhoben werden können: Kein anderer, als gerade ARISTOTELES, dessen Kredit in diesen Blättern so oft angefochten wurde, habe jener induktiven Methode gehuldigt, demnach müsse in dessen Poetik erst recht die Normalmethode der Dramaturgie gesehen werden.

Es ist da erstens zu erwidern, daß sich die Opposition gegen den ARISTOTELES bisher nur auf Ergebnisse, nicht aber auf seine Methode bezog, und daß nur vom Standpunkte eines erweiterten Tatsachengebietes jene einer Revision bedürfen. Zweitens aber, wenn jene Ergebnisse in Zusammenhang mit der Methode gebracht werden sollen, so ist zu erwidern, daß die von ARISTOTELES als solche bezeichnete „Induktion" (ἐπαγωγή) sich nicht durchgängig

mit dem deckt, was wir im heutigen Sinne der wissenschaftlichen Praxis darunter verstehen.[1] Bei der aristotelischen Methode der Induktion ist eine gewisse metaphysische Färbung ebensowenig zu verkennen als das stete Bestreben, das Destillat des Allgemeinen auch zugleich als Norm zu etikettieren. Die Tendenz seiner Beobachtung des Homoion am Einzelnen zielt stets ab auf die Gewinnung des Typs, des zweckmäßigen Urbildes, der Gattung. Und somit bekommt die aristotelische Induktion von Anfang an jene normative Tendenz,[2] welche in der Dramaturgie für die Späteren geradezu zur zwingenden Vorstellung wurde. Er stellt bei allem Bestreben, möglichst viel Material zu sammeln, die Untersuchung, die Vergleichung des Einzelnen zur Gewinnung eines Allgemeinen, nur an, um eine Norm zu finden, an der das Besondere zu messen sei: Die Poetik erweist das für unsere Zwecke hinreichend, obgleich in ihr auch sein persönliches Geschmacksurteil, und wiederum oft ein sehr schätzenswertes, hie und da noch besonders mit einfließt.

Eine derartige Verwendung der Induktion zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung hat aber — wie die Geschichte lehrt — große Nachteile, und auch BACOs Opposition gegen die Methode des ARISTOTELES, die Induktion nur in den Dienst der Syllogistik zu stellen, anstatt sie methodisch zur Akquisition neuer Erkenntnisse dienen zu lassen, war gerechtfertigt.[3]

Jene Methode, alle nur erreichbaren Dramen zu sammeln, sie auf gemeinsame Momente zu untersuchen und aus diesen dann den Typ eines Normaldramas zu destillieren, kann nur in beschränktem Sinne Geltung haben. Die theoretische Dramaturgie hat keine andere Aufgabe, als das Phänomen der dramatischen Kunst in seinen Tatsachen zu untersuchen. Die Methode der Induktion verfährt richtig, wenn sie die Einzelerscheinungen vergleicht und aus den gewonnenen Übereinstimmungen eine Resultante der Erscheinungsformen zieht. Allein jene Erkenntnisse bieten

[1] Näheres darüber bei WUNDT, Logik II, S. 17. „Die aristotelische Induktion besteht aber lediglich in der Zusammenfassung gewisser Spezialregeln in einem allgemeinen Ausdruck" u. s. w.

[2] cf. EUCKEN, Die Methode der aristotelischen Forschung, 1872, III, 2 u. 3 (s. besonders S. 90 u. 91) und KAMPE, Die Erkenntnistheorie des ARISTOTELES. 1870, V, A u. B (S. 158 u. f., 180 u. f.).

[3] BACO, Novum Organon I, bes. Art. 19, 22, 96, 98 u. s. w.

nichts anderes dar, als eine Tatsachenreihe von gemeinsamen Eigenschaften, die als Erkenntniswerte nicht hoch genug anzuschlagen sind, niemals aber als endgültige Normen postulatorisch aufgestellt werden dürfen, denn als solche beengen nur sie das Resultat in dem bereits Gegebenen und schneiden damit die Möglichkeit, Neues zu postulieren, ab. Gesetzt also, ARISTOTELES habe in seiner Poetik in induktiver Sammelarbeit das gesamte Material seiner Zeit beherrscht, so ist dieses Material denn doch nicht mehr dasjenige, das uns genügen kann; nicht nur die Kunstproduktion hat sich seitdem außerordentlich vermehrt, auch die einzelnen Forschungsrichtungen und das gesamte Forschungsfeld hat sich — wie die Hilfswissenschaften erweisen — einen neuen Horizont erschlossen, so daß eine Dramaturgie, die immer wieder von ARISTOTELES ausgeht, immer wieder zu ihm zurückkehrt, geradezu das Bild der mittelalterlichen Naturkunde und Medizin bietet, die über die Tatsachenforschung des STAGIRITEN, des PLINIUS und über die des HIPPOKRATES und GALEN nicht hinausging, sondern auf diesem Punkte sich im Kreise drehte. Also auch in dieser Hinsicht: BACO statt ARISTOTELES! Ferner möchte noch wiederholt daran erinnert werden, daß eine methodische und induktive Dramaturgie sich ein viel weiteres Stoffgebiet zu erwählen hat, als es die vorhandenen Literaturmanuskripte gewähren — es genügt, dabei nur an die Hilfswissenschaften und ihr Stoffgebiet zu erinnern.

Eine zweite Methode ist die ästhetisch-kritische, die seit LESSING fast ausschließlich die Dramaturgie beherrscht hat. Ihre einseitige Verwendung als eigentliche Methode der Dramaturgie ist zu verwerfen. Denn die erweiterten Ziele einer wissenschaftlichen Dramaturgie decken sich durchaus nicht mehr völlig mit der kritischen Aufgabe, die LESSING sich stellte und die er so rühmlich löste. Manche Schriftsteller verstehen aber unter „Dramaturgie" überhaupt nichts weiter, als die Kritik von Theaterstücken, wie denn zum öfteren ehemalige Journalkritiken unter diesem Titel in Buchform veröffentlicht werden.

Die ästhetisch-kritische Methode kann in der Dramaturgie nur eine unter anderen sein und daher nur eine beschränkte Geltung haben. Auch sie ist auf normative Tendenzen gegründet. Und auch hier kann ein Wort BACOs die Situation kennzeichnen: „In Wissenschaften, die sich auf die Meinung und das Belieben

stützen, sind die Vorausnahmen und die Dialektik von gutem Gebrauche, da es hier darauf ankommt, die Zustimmung zu erzwingen, nicht den Gegenstand zu zwingen."

Man muß Kritik und ihre Verwendung als Methode zu Erkenntnissen genauer unterscheiden, um nicht Mißverständnissen ausgesetzt zu sein, um einerseits die kritische Erörterung zu überschätzen und andererseits nicht in den Verdacht zu kommen, das Kind mit dem Bade ausschütten zu wollen. Wir haben oben erwähnt, daß die ästhetische Wirkung nicht damit erklärt sei, daß man sie einfach als ein „Urteil" bezeichne — ein Irrtum, dem bekanntlich KANT anheimgefallen ist.

Aber trotzdem darf auch nicht vergessen werden, daß die ästhetische Wirkung in einem Urteile formuliert werden kann — wie ja schon allein die Möglichkeit der Auflösung der intuitiven Vorstellung ins Diskursive bedingt — und daß die ästhetische Wirkung speziell durch die Momente der sogenannten Lust und Unlust eine Beurteilung, im zustimmenden oder ablehnenden Sinne, zuläßt. Mit den ästhetischen Vorstellungen sind durch ihren Reichtum an assoziativer Resonanz stete und innige Verbindungen mit Willensmomenten vorhanden, die sich, auf eine Alternative hinausgebracht, als Sympathien und Antipathien kundgeben. Aus ihrer endlichen Formulierung kann eine Aussage über Gefallen oder Mißfallen entstehen, das, was KANT ein Geschmacksurteil nennen will. Nur darf nicht vergessen werden, daß, wie wir oben schon hervorhoben, dieser schließliche Resultantenausschlag eine außerordentlich komplizierte Summe von den verschiedensten Elementen ist, folglich die methodische Untersuchung der ästhetischen Wirkung nicht von jenem summarischen Eindrucke, sondern von den Elementen auszugehen hat. Und darum hat die wissenschaftliche Bearbeitung der Ästhetik in erster Stelle analytisch zu sein und erst in zweiter kritisch.

Sobald wir nun nicht in der Tatsache eines summarischen Geschmacksurteils die letzte Instanz und Aufgabe der wissenschaftlichen Behandlung des ästhetischen Phänomens suchen, können wir mit ihr rechnen und innerhalb des Ästhetischen selbst, insofern wir unter seinem Eindrucke stehen, auch ein Werturteil fällen.[1] Indem wir dies Urteil abgeben, es durch Analyse unserer

[1] cf. S. 222—224.

Assoziationen diskursiv begründen, üben wir Kritik aus. Durch Vergleichung von ästhetischen Eindrücken aber empfängt das ursprünglich rein subjektive Urteil unserer Bewertung zugleich einen objektiven Maßstab; man unterscheidet Kunstwerke von größerem und geringerem Werte.

Das Recht zur Kritik ist, sozusagen, ein ästhetisches Naturrecht. Es steht verdächtig um eine ganze ästhetische und künstlerische Richtung, wenn sie in einem puren Phänomenalismus auslaufen will. Die Kritik, die ursprünglich sich an die Exegese des ästhetischen Eindruckes anschließt und sich lediglich auf das Gebiet der ästhetischen Wirkung bezieht, ist daher zunächst nichts weiter als die Formulierung und Begründung eines subjektiven Werturteiles, ein Räsonnement über die ästhetische Wirkung, vorerst ohne jegliche Erkenntnis, ohne jegliches wissenschaftliches Ergebnis. Erst als vergleichende Kritik kann sie in den Dienst der wissenschaftlichen Arbeit treten. Und hier muß sie sogar in bestimmter Hinsicht dieser eine gewisse Hilfeleistung gewähren. Wenn die Dramaturgie die Erscheinungen der theatralischen Kunst zu untersuchen hat, so wird sie es nicht vermeiden können, vorerst in historischer Hinsicht, verschiedene Entwickelungsstufen, Perioden des Anfanges, der Kulmination und des Niederganges zu statuieren, und damit Urteile zu fällen, die von einer Bewertung abhängig sind. Zwischen primitiven Anfängen und klassischen Meisterleistungen wird auch die objektivste Forschung graduelle Unterschiede zu machen haben.

Und wenn sich fernerhin an die theoretische Dramaturgie auch die praktische anreihen soll, so werden, wie oben erörtert wurde, Wertpositionen sich erst recht als notwendig ergeben.

Fragen wir aber, von welchem Standpunkte aus der Maßstab einer solchen kritischen Beurteilung gesucht werden soll, so kann, als objektiver, lediglich nur der genommen werden, der aus den mannigfaltigen ästhetischen Wirkungen der dramatischen Kunst selbst sich ergibt, indem das subjektive Urteil über die Wirkung des Einzelnen dieses durch Vergleichung in Konnex bringt mit dem über die Wirkung anderer Data, und somit in gegenseitiger Abwägung ein Beurteilungsmaß entweder im einzelnen selbst, oder in einer Kombination von Einzelheiten entsteht. Es folgt daraus nicht, daß das Wertmaß sich nur aus Vorhandenem bilden könnte, denn die Kombination von Werten zu einem Maßstab gestattet zugleich das

Aufstellen eines durch kritische Reflexion gewonnenen Postulates. Wo Inhalt und Form, sowohl der Quantität wie der Qualität nach, die größte Summe von ästhetischer Wirkung erzeugen, wird der Kulminationspunkt, das Meister- und Musterstück zu finden sein. Immer aber muß bei der historichen Behandlung der Maßstab zugleich auf das zeitliche Milieu zu präzisieren sein, um die kritische Bewertung nicht auf die Einseitigkeit einer Schablone festfahren zu lassen, um nicht aktuelle Ideen und Probleme als Maßstab für Kunstwerke früherer Zeiten zu verwenden[1] und um das Produkt der Vergangenheit hinsichtlich seiner ästhetischen Wirkung auf seine Zeit und hinsichtlich seines ästhetischen Wertes richtig einzuschätzen.

Aber nicht nur in historischer Behandlung des Stoffes, sondern auch in systematischer hat die kritisch vergleichende Untersuchung der ästhetischen Wirkung ihre Aufgabe zu erfüllen. Denn eine systematische Dramaturgie hat, ohne Rücksicht auf die Historie, die Wirkformen der dramatischen Kunst zu ordnen und zu einem Ganzen zu einen. Neben der vorurteilsfreien Untersuchung der Tatsachen wird es ihr selbstverständlich auch darauf ankommen müssen, die Data nach dem Unterschiede der ästhetischen Wirkung zu beachten, die höhere gegen die geringere als solche hervorzuheben, ohne dabei den explikativen Charakter der theoretischen Systematik zu verlieren und etwa die systematische Aufgabe in der Position eines praktischen Regelkanons enden zu lassen.

Aber wenn die wissenschaftliche Kritik auf der wissenschaftlichen Exegese der Kunst beruhen soll, ihr Maßstab aus den Ergebnissen der Vergleichung der Exegesen resultiert, kann eine wissenschaftliche Kritik, eine methodische, in Wahrheit wiederum nur erwachsen auf Grund sorgfältiger Einzelerkenntnisse des dramatischen Phänomens. Wenn aber eine Kritik ihren Maßstab nur aus den Folgerungen abstrakter, vielleicht aus weitläufigen Deduktionen hergeleiteter Normen und Thesen bilden will, so verfährt sie willkürlich und schädlich zu gleicher Zeit.

Auch für die Kritik und ihre methodische Verwendung muß die methodische Unterlage des unabhängigen, unbeschränkten Forschungsganges von unten nach oben festgehalten werden, es darf nicht vergessen werden, daß die kritische Methode an sich nur

[1] Es grassiert z. B. heutigen Tages geradezu eine Verachtung SCHILLERS, ohne daß man dabei eine Ahnung hat, durch welche eminente Kunst — das Wort rein technisch genommen — er die Produktion der Gegenwart überragt.

ein Hilfsmittel der Ordnung und Anordnung der Forschung sein kann, nicht aber diese selbst zu ersetzen vermag; sie ist, im Sinne des Baconischen Wortes, nur in sehr beschränktem Umfange imstande, „den Gegenstand zu zwingen“ — diese Aufgabe fällt fast durchgängig der sorgsamen, umfassenden Methode der induktiven Untersuchung zu. Die ästhetisch-kritische Untersuchung kann daher nicht die allein maßgebende in der Dramaturgie sein, sondern nur eine ergänzende, eine sekundäre unter vielen, wenigstens für die theoretische Dramaturgie.

Fünftes Kapitel

Die Dramaturgie als Lehrfach.

Das Schlußwort dieses Abschnittes betrifft mehr eine äußere Frage, denn eine prinzipielle, mehr die einer äußeren und zwar akademischen Organisation der Wissenschaft, als eine der Wissenschaftslehre. Aber ein gewisser Zusammenhang ist dennoch vorhanden, wenn auch eben nur ein äußerlicher; denn wenn wir dafür eintreten, die Dramaturgie als eine selbständige wissenschaftliche Disziplin anzuerkennen, so geschieht das nicht etwa um der Forderung äußerlicher Einschätzung willen, sondern aus rein innerlichen Gründen, wie wir solche glauben hinreichend erörtert zu haben. Aus diesen inneren Gründen ergibt sich aber wohl auch die Forderung nach einer dementsprechenden äußeren Organisation der wissenschaftlichen Betätigung, also als eine Anerkennung als Spezialdisziplin nicht nur im theoretischen Sinne, sondern auch im Betriebe der Wissenschaft, akademisch gesprochen, als „Fach“. Und das gilt namentlich in didaktischer Hinsicht. Es ist im Laufe der Erörterung mitunter auf die hier in Betracht kommenden Fragen von fern hingewiesen worden, daher mag das jetzt zu Sagende nicht als bloßer Appendix gelten, sondern in mehrfacher Hinsicht als mit zum Thema gehörig erachtet werden.

Die Entwickelung der Geisteswissenschaften erfährt in der Neuzeit nicht diejenige Förderung nach außen und von außen, welche analog der Entwickelung und des immer steigenden Reichtums der Stoffgebiete notwendig ist, und die eine Differenzierung der Arbeitskräfte auch im Sinne äußerer Organisation dringend verlangt. Was man den Naturwissenschaften bereitwillig eingeräumt hat, daran kargt man in den Geisteswissenschaften in

bedenklichster Weise. Sehen wir doch an, in welcher Weise sich die einzelnen Naturwissenschaften differenziert, wie sich ihre Arbeitsgebiete und Fächer getrennt haben, welche Disziplinen sich abzweigten und zu selbständigen Lehrfächern geworden sind, und was sie durch diese Organisation und Förderung haben leisten können!

Wie lange ist es her, daß in der Medizin in einer Hand lag, was jetzt sich auf zwölf und mehr Hände verteilt? Konnte ehedem eine Lehrkraft Mathematik, Physik und Astronomie, eine andere Anatomie, Botanik und Physiologie in einem Fache vereinigen, so erfordert die Fülle des Stoffes heutzutage zwei getrennte Fächer für Anatomie allein, zwei für Physiologie und eins bis zwei für Botanik, selbst an kleinen und mittleren Hochschulen. In die Mathematik teilen sich zwei öffentliche Lehrämter, die Physik trennt sich in zwei bis drei Gruppen, die Astronomie in allgemeine und Astrophysik, von der Trennung der ersteren wiederum in theoretische und praktische ganz zu geschweigen.

Sind aber etwa die Geisteswissenschaften in ihrem Material so weit zurückgeblieben, daß ihre Vertreter noch in derselben Anzahl, wie vor hundert Jahren, dem Bedürfnisse der Forschung wie des Lehramtes genügen müßten? Ich will nur auf die Philosophie exemplifizieren. Hier sollen Geschichte der Philosophie, Erkenntnistheorie, Metaphysik, Psychologie und Ästhetik womöglich in einer Person sich vereinigen. Über die Psychologie haben wir bereits gesprochen. Längst ist sie aus dem Rahmen der Philosophie herausgewachsen zur selbständigen Disziplin, kein anderes Band als das der Hilfswissenschaften verbindet sie mehr mit jener. Im Auslande hat man das längst eingesehen, in kleinen Staaten wie Holland, Finland — von Amerika ganz zu schweigen — ist sie längst als Fach für sich eingerichtet. In Deutschland muß der Psycholog von Beruf sich immer noch um einen Lehrstuhl der Philosophie oder der Physiologie bewerben, und nimmt damit die Verpflichtung auf sich, Dinge zu treiben und lehren zu müssen, die seinem Arbeitsgebiete fern liegen, von dessen gesamter Bewältigung nur ein Bruchteil für diese Disziplin übrig bleiben kann. Bleibt er seinem Spezialgebiete treu, verwendet er seine Arbeitskraft nur auf dieses, so kommt das andere Gebiet im Lehrplan dafür wieder zu kurz.

Will also der Fachmann ein wissenschaftliches Heimatsrecht

erlangen, so muß er, indem er entweder bei der Physiologie oder bei der Philosophie unterschlüpft, sich in der steten Gefahr wissen, sich zwischen zwei Fakultäten zu setzen. Und ebenso ist es mit der Ästhetik. Sie hat längst ein Recht darauf, eine selbständige Wissenschaft zu sein, und als solche ein Recht, als akademische Disziplin für sich zu existieren, denn ihr Arbeitsgebiet hat einen ureigenen, fundamental unterschiedenen Boden, mit einem eigenen Komplex von Hilfswissenschaften und Methoden.

Der Ästhetiker von heute sieht sich daher in derselben Lage, wie der Psycholog. Er muß entweder unter die Flügel der Kunstgeschichte schlüpfen oder bei der Philosophie in Aftermiete ziehen.

Ja, nicht nur, daß dadurch oft die äußere Erweiterung der Spezialwissenschaft hinter den Anforderungen zurückbleibt, man hat ihr künstlich noch den Boden beschnitten, den sie ehedem besaß. Wie im Auslande noch heute,[1] so waren ehedem auch in Deutschland selbständige Lehrstühle für Ästhetik. Zur Zeit sind sie eingezogen, respektive kombiniert mit anderen. Nun wird man zwar sagen: Hängt denn die Ausbreitung einer Wissenschaft als freie Forschung von dem Honos und dem Honorar ab, das der Staat dafür spendet? Wird sich eine Wissenschaft nicht durch ihre eigene Kraft entfalten und erweitern müssen? Sollen nur Diejenigen Vertreter der Wissenschaft genannt werden, die offizielle Titel oder Pfründen dafür erhalten? Nein, gewiß nicht. Aber warum begnügt man sich denn nicht mit einem einzigen Astronomen und schafft einen Lehrstuhl für Astrophysik? Kann denn die letztere nicht blühen, wachsen und gedeihen durch Private, die ja so gern sich mit Astronomie befassen? Antwort: Man weiß sehr wohl, daß, je mehr Hände und Köpfe ihr zur Verfügung stehen, auch um so mehr geschafft werden kann. Und man fühlt sehr richtig, daß eine Wissenschaft, um gefördert zu werden, auch gelehrt werden muß, methodisch gelehrt, methodisch im Konnexe mit andern gelernt sein will, daß schon in didaktischer Hinsicht die Spezialisierung der einzelnen Disziplinen zur Notwendigkeit wird. Und das Didaktische bezieht sich nicht allein auf den Lehrer, sondern auch auf den Schüler. Es wird so leicht niemand einer Spezialdisziplin sich zuwenden, wenn er nicht gewiß ist, daß diese auch äußerlich fest und sicher organisiert ist, daß die materielle Spezialarbeit als solche

[1] In Schweden z. B.

auch anerkannt, daß sie nicht nur irgendwo und irgendwie nebenbei — nur akzessorisch — vertreten wird, sondern in ganzer Energie und vollem Umfange, so daß er auch weiß, sie findet als Fach nicht nur selbständige Würdigung und Prüfung, sondern auch Auspizien. Und schließlich: Nur für den lieben Gott und sein eigenes Gewissen zu arbeiten, dazu in dem Bewußtsein, mit seiner inneren und äußeren Lebensarbeit sich inmitten der akademischen Fachversammlung resigniert zwischen die offiziellen Stühle zu setzen und auf dem Estrich zu kauern, ist auch kein besonderer Sporn für schaffensfrohe Leute. Wenn man für die Geisteswissenschaften eine allseitige Förderung und Erweiterung wünscht, so mag man dies auch offen zugestehen und betätigen, und zwar nicht nur da, wo es schlechterdings nicht anders geht.

Wenn wir es vorher als einen Übelstand bezeichnet haben, daß die neuere Literaturgeschichte zur Domäne der Philologie geworden ist, so ist der äußere Grund dafür lediglich in einer Organisation zu suchen, die damit kargt, beide Fächer auch getrennt als Lehrfächer anzuerkennen. Aber statt dessen legt man sie in eine Hand zusammen und gibt der Philologie — wie alsdann ja selbstverständlich scheinen muß — die Prävalenz. Und damit ist der philologische Zuschnitt des ganzen Faches und des Studiums in Permanenz erklärt. Wo jedoch die Literaturgeschichte als selbständiges Fach existiert, ist sofort das Bild verändert, wird die sprachliche Hilfswissenschaft auch nur als solche respektiert, hat aber alsdann als Sonderfach wiederum ihr eigenes Gebiet, dessen Ansehen ihr niemand streitig machen wird. Welche Bedeutung für die Praxis einer Wissenschaft das hat, wird jeder Akademiker erkennen. Wie viel freie wissenschaftliche Arbeit unterbleibt, muß einfach unterbleiben, weil sie nicht in das offizielle, längst zu eng gewordene Geschirr hineinpaßt! Ein großer Teil wissenschaftlicher Neuarbeit wird und muß von den Peripherien der Gebiete ausgehen; aber wissenschaftliche Grenzgebiete sind in ihrer akademischen Ortsbestimmung um so unbestimmter, liegen oft, je mehr sie sich vom eigentlichen Fachzentrum entfernen, unsicher zwischen zwei Grenzen, die gezogen wurden, als der Streifen zwischen ihnen noch Steppe war. Wo hat nun eine Arbeit mit zweifelhaftem Stoffgebiete ihr Heimatsrecht? Akademisch gesprochen: Welchem Fache ist sie offiziell zuzuweisen? — Die Vertreter der alten Fächer ziehen die Visierlinien von ihrem Zentrum aus; was an den Kreuzungs-

punkten liegt, erscheint alsdann nicht mehr sicher und bestimmt zu ihrem Spezialterritorium zu gehören. Erkennen sie das Heimatsrecht aber zu, so werden sie selbstverständlich auch nur das volle Gewicht ihres Gravitationspunktes in die Wagschale werfen, ohne die andere Grenze besonders zu beachten. Im günstigsten Falle muß der Vorposten, der so gern im freien Felde vorwärts gehen und da seinen Lorbeer sich erkämpfen möchte, Kehrt machen zur Kaserne, um dort im alten Drill seine Sporen zu erwerben. Man wird mir nicht verargen, wenn ich mich nur in Bildern ausdrücke. — Aber leider ist solch ein relativ günstiger Fall noch der seltenere. Viel öfter wird dem Grenzgänger weder von der einen noch von der anderen Meisterstube aus das Heimatsrecht zuerkannt, er findet schließlich überhaupt kein Dach, das ihn beherbergen möchte. Man scheut die Grenzgebiete, um Konflikten zu begegnen, entweder persönlich-kollegiale, oder sachliche, aus Rücksicht auf Kompetenzbedenken. Die Folge davon ist, daß soundsoviele akademische Arbeiten einfach nicht unternommen werden, weil sie zwischen die offiziellen Fachgrenzen zu liegen kämen.

Wie viel wissenschaftliche, jugendfrische Initiative vernichtet, im Keime erstickt wird, ist leicht einzusehen. Man versteht, warum viel originelle Arbeit einfach unterbleibt, warum viele neue Fäden nicht geknüpft werden, viel neuer Flachs nicht gesponnen wird, sondern lieber altes Garn aufgedröselt und wieder zusammengedreht wird.

In den Naturwissenschaften liegen die Verhältnisse günstiger. Hier wird an der Grenze, sofern die Notwendigkeit vorhanden ist, sofort ein Laboratorium gebaut, hier werden die Kompetenzstreitigkeiten dadurch erledigt, daß das Neuland, sobald Samen in ihm liegt und die ersten Früchte sich andeuten, zur Provinz erklärt wird und sein Gouvernement erhält. In den Geisteswissenschaften stehen nur die alten Zunftstuben unverändert da. Und darum wird noch so viel altes Leder gestreckt und ist für neue Leisten kein Platz.

Ja, sogar die ehrwürdigen Zunftstuben selbst sind manchen Leuten ein Ärgernis, weil sie so eng und alt sind und in ihrem Betriebe nicht mehr so recht „konkurrenzfähig“ aussehen — es manchmal auch nicht sind, weil sie es oft nicht sein können. Hat man ja doch erlebt, daß die Philosophie nur für ein wissenschaftliches Rudiment vergangener Zeiten angesehen und daß ihre Streichung

verlangt wurde. — Ein Glück, daß sie ein altes Erbrecht auf ihren akademischen Besitzstand hatte!

Der hervorragende Gelehrte, der diese Ansicht äußerte, hielt sie samt der Ästhetik für überflüssig, für unwissenschaftlich. Mir ist diese Ansicht jenes bedeutenden Mannes immer sehr interessant gewesen, aus mehreren Gründen. Denn einerseits kann ich ihm, was so mancherlei in der Ästhetik anbetrifft, nicht so unrecht geben. Die alte Ästhetik war tatsächlich wissenschaftlich nicht mehr zeitgemäß, von der vielen Schönrednerei und Schönseligkeit, von dem vielen beschränkten Eigensinn, der sich als angebliche Wissenschaft unter ihrer Etikette verbarg, ganz zu geschweigen. Und daß er nicht erkannte, daß in ihren Problemen der Keim zu einer jungen lebensfrischen Forschung liegen konnte, will ich ihm nicht übelnehmen.

Aber andererseits liegt in seiner Ansicht auch ein Stück beschränkter Auffassung von Wissenschaft überhaupt. Es scheint, als ob nur das heutzutage als Wissenschaft gelten solle, was entweder in Tiegel und Retorte zu fassen ist, oder was man aus dem Schachte der Geschichte ausgraben kann.

Der Zug der Zeit geht entweder nach der Forschung zu technischen Zwecken oder nach der Historie, und mit dieser in retrospektiver Tendenz. Daß das geistig Lebendige mit seinen indirekten Zwecken auch seinen Nutzen habe, das scheint man weniger einsehen zu wollen. Man gönnt ja auch dem Ästhetischen seinen Anteil am wissenschaftlichen Tische — aber ist es nicht charakteristisch, daß seine Fächer nur in der Historie, in der retrospektiven Tendenz, als Kunst-, Literatur-, Musikgeschichte, anerkannt werden? Es mag zu schroff klingen, daß, wie mir ein hervorragender Vertreter der klassischen Philologie einmal sagte, im Gegensatz zu der enormen Ausbreitung der Naturwissenschaften, die sogenannten Geisteswissenschaften einem „Alexandrinertum“ zusteuern, ein gut Teil Wahrheit wird aber darin liegen.

Die retrospektive Tendenz der Geisteswissenschaften vermag aber dem geistigen Bedürfnisse nicht voll zu genügen. Warum klagt man so gern über den Mangel an „Idealismus“ bei der Jugend, über gottloses Literatentum, über Konfusion in Kunstdingen, über zunehmenden „Materialismus“ — das Wort im Kanzelsinne genommen?

Wer unsere Jugend kennt, wer selbst ein Stück von ihr in sich gerettet erhalten hat, weiß recht gut, daß es ihr weder an

höherem Streben gebricht, noch an Interesse für höhere Dinge. Wie werden die Naturwissenschaften oft als „ideallos" bezeichnet, der Mangel an sogenannten „Höherem" ihnen angedichtet. Handwerker und Kärrner, bloße Pflasterschmierer, wie SCHOPENHAUER sagt, hat es immer und überall gegeben, ich möchte meinen, auch in den „Geisteswissenschaften" kann es welche geben. Wieviele Mediziner, Juristen und Naturforscher aber, alt und jung, sind innige Kunstfreunde; selbst ein so viel beschäftigter Spezialist, wie BILLROTH, war ein hervorragender Musikkenner. Und man vergesse auch nicht, daß hinter dem Pseudonym „Leander" sich der berühmte Chirurg RICHARD VON VOLKMANN verbarg, der inmitten des Blutes und Leidens, das er im Kriege anno 1870 als Generalarzt des 4. Armeekorps sah, die gemütvollen und köstlichen Märchen „Träumereien an französischen Kaminen" dichtete. Wie viele Mediziner, Naturwissenschaftler und Juristen suchen auf der Universität, trotz ihres reichen Fachlehrplanes, noch Philosophie, Kunstgeschichte u. s. w. auf, um des persönlichen Bedürfnisses willen — nein, an dem Bedürfnisse fehlt es nicht, nur an den Mitteln, sie zu befriedigen. Gönne man den Geisteswissenschaften dieselbe Entfaltung und Unterstützung, die man den materiellen Fächern gibt, dann werden diese imstande sein, nicht nur Schätze aus Brachboden zu ernten, nein, diese Schätze auch zum fruchtbaren Kapitale zu münzen, im weiten Reiche der imponderablen Zwecke. Unter die Disziplinen, die — in heuristischer wie in didaktischer Hinsicht — noch ein weites Feld der Bereicherung vor sich haben, und verlangen können, mündig und selbständig zu werden, gehört die Literaturgeschichte und die Ästhetik. Und — auch die Dramaturgie! Und diese nicht nur im theoretischen — sondern auch im praktischen Sinne!

Verlag von VEIT & COMP. in Leipzig

Die Entwickelung des Naturgefühls

im Mittelalter und in der Neuzeit.

Von

Alfred Biese.

Zweite Ausgabe.

gr. 8. 1892. geh. 5 M.

Plastische

Anatomie des menschlichen Körpers

für Künstler und Freunde des Kunst.

Von

Dr. Julius Kollmann,

o. ö. Professor der Anatomie zu Basel.

Mit mehreren Hundert, zum Teil farbigen Abbildungen im Text und 15 Vollbildern.

Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage.

Roy. 8. 1901. Eleg. geh. 18 M., in geschmackvollem Halbfranzband 21 M.

Psychologie der Naturvölker.

Entwicklungspsychologische Charakteristik des Naturmenschen in intellektueller, ästhetischer, ethischer und religiöser Beziehung.

Eine natürliche

Schöpfungsgeschichte des menschlichen Vorstellens, Wollens und Glaubens

von

Dr. Fritz Schultze,

ordentl. Professor der Philosophie an der Technischen Hochschule zu Dresden.

gr. 8. 1900. geh. 10 M.

„Im Sinne der evolutionistischen Ethik wäre es ein Wahn, sich dem Glauben hinzugeben, als ob die heutigen Kulturvölker bereits den Gipfel und das Endziel der sittlichen Entwicklung erreicht hätten. Als ob es je erreicht würde! Man braucht bloß Probleme, wie die rechtlichen Beziehungen der Völker und Staaten unter einander, oder des Krieges im Verhältnis zur ethischen Idee des ewigen Friedens, oder das Streben nach einer gerechteren Verteilung des Lebensgenusses, ins Auge zu fassen, um zu begreifen, daß SUTHERLAND Recht hat, wenn er die die Kultur der Gegenwart nur als erste und niedrigste Anfangsstufe echter Kultur überhaupt bezeichnet. Auch in ethischer Beziehung ist jedes Zeitalter in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur ein Übergang, d. h. ein Untergang zu einem neuen Aufgang. Es wird eine Zeit kommen, zu deren Kultur die unsrige in demselben Verhältnis stehen wird, wie die Unkultur der Wilden heute zu unserer Kultur steht, und von deren Kulturstufe der dann lebende Mensch mit demselben Bedauern auf uns herabschauen wird, mit welchem wir heute auf die Wilden herabblicken."

Aristoteles' Poetik

übersetzt und eingeleitet von

Theodor Gomperz.

Mit einer Abhandlung:

Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles

von

Alfred Freiherrn von Berger.

8. 1897. geh. 3 M.

Über die Grenzen des Naturerkennens. Die sieben Welträtsel.

Zwei Vorträge

von

Emil du Bois-Reymond.

Des ersten Vortrages neunte, der zwei Vorträge fünfte Auflage.

8. 1903. geh. 2 M.

Griechische Denker.

Eine Geschichte der antiken Philosophie

von

Theodor Gomperz.

Erster und zweiter Band.

Zweite Auflage.

gr. 8. 1903. geh. 23 M., in Halbfranz geb. 27 M.

Vollständig in drei Bänden.

In einem seiner letzten Briefe schreibt Theodor Billroth aus Abbazia an Eduard Hanslick: „Hast Du schon die beiden ersten Hefte von Th. Gomperz' »Griechischen Denkern« gelesen? Wenn nicht, so nimm sie auf die nächste Reise mit. Es wird eines der schönsten Bücher aus dem letzten Viertel unseres Jahrhunderts, und dabei großartig schön, fast graziös geschrieben."

Diese Voraussage hat sich erfüllt.

Der dritte Band beginnt Ende 1903 zu erscheinen.

Vorlesungen über Naturphilosophie

gehalten im Sommer 1901 an der Universität Leipzig

von

Wilhelm Ostwald.

Zweite Auflage.

Lex. 8. 1902. geh. 11 M., geb. in Halbfranz 13 M. 50 Pf.

Die „Vorlesungen über Naturphilosophie" des berühmten Chemikers, der auch ein hervorragender Schriftsteller ist, sind eine der interessantesten Erscheinungen der letzten Jahre; sie werden in den Kreisen der naturwissenschaftlich denkenden Gebildeten sich wachsende Verbreitung erringen. Die „Vorlesungen" stellen kein Lehrbuch oder System dar, sondern sind das Ergebnis umfassender Erfahrung bei Forschung und Unterricht, das durch die schöne Form, in der es geboten wird, eine außergewöhnliche Anziehungskraft auf den Leser ausübt.